Die formale Annäherung der Chansons de geste an den Roman.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät, 1. Sektion der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Ernst Schneider

aus Bern.

1938

Buchdruckerei Johann Jüngling, München

Die formale Annäherung der Chansons de geste an den Roman.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät, 1. Sektion der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Ernst Schneider

aus Bern.

1938

Buchdruckerei Johann Jüngling, München

Referent: Geh. Rat Prof. Dr. Karl Voßler

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Mai 1937.

Gedruckt mit Unterstützung der Forschungsgemeinschaft
„Das Ahnenerbe", Berlin.

Inhaltsübersicht.

Einleitung.

Begriffsbestimmung.

Die Aufgabe dieser Untersuchung ist, die formale Annäherung einer Dichtungsgattung an eine andere zu behandeln, das heißt, die Formgeschichte zweier Dichtungsgattungen vergleichend zu betrachten und gegebenenfalls Annäherungen festzustellen.

„Die Formgeschichte hat den Formbau der Gedichte zum Gegenstand und in weiterer Hinsicht auch die Dichtung selbst als Trägerin der Form. Bildet doch all das, was eine Dichtung wesenhaft ausmacht, der gedankliche und stoffliche Inhalt, die begleitende Stimmung, der sprachliche Ausdruck und schließlich der metrische Bau eine strukturelle Einheit, die lediglich durch unser abstrahierendes Denken zergliedert wird . . . Als Kulturprodukt des menschlichen Geistes bilden auch die Dichtformen ein organisches System, in dem jede Modifizierung im Einzelnen vom Ganzen her bedingt ist" (Phil. Aug. Becker, Der gepaarte Achtsilber in der französischen Dichtung. Abhandlungen der philol.-hist. Klasse der sächs. Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1934).

In diesem weiten Sinne möchte auch ich den Begriff der „Formgeschichte" fassen.

Der Begriff der Dichtungsgattung (Becker nennt sie Dichtgattung) „ordnet die Gedichte nach ihren dichterischen Artmerkmalen" (a. a. O. S. 2).

Der Begriff der „Dichtform" ordnet das Material nach technischen Formprinzipien (ebenda).

Ich fasse sowohl die Chansons de geste wie auch die höfischen Romane als Dichtungsgattungen auf (die höfischen Romane einschließlich der Unterabteilung der „antiken" Romane). Der Roman (unter dieser Bezeichnung verstehe ich im folgenden ausschließlich den altfranzösischen, paarweis gereimten, in Achtsilbern abgefaßten Abenteuer- und Liebesroman) läßt sich nach seinen dichterischen Artmerkmalen eindeutig als Dichtungsgattung bestimmen, ebenso die älteren Chansons de geste (die ich als „1. Gruppe" zusammenfasse). In beiden finden sich „Dichtgattung" und „Dichtform" zu einer untrennbaren Einheit zusammen. Diese traditionelle Einheit wird aller-

dings von jüngeren Chansons (z. B. Huon de Bordeaux) teilweise durchbrochen, aber die dichterischen Artmerkmale sind auch in solchen Fällen immer noch bestimmend genug für die Zuweisung zu der Dichtungsgattung.

Der Begriff der „Annäherung" ist weiter als der des „Einflusses". . . . Die Fragestellung erstreckt sich also auch auf die unbeeinflußten Wandlungen der Chansons de geste, die sich in der Richtung auf den Roman bewegen.

Die von mir vorgenommene Einteilung in „äußere Form", „Stil" und „Sprache" ist willkürlich und nur der Uebersichtlichkeit halber durchgeführt. Die „äußere Form" soll sich ungefähr mit dem Begriff der „Dichtform" decken, „Stil und Sprache" mit dem der „dichterischen Artmerkmale".

Die stilistische Untersuchung geht nicht von modernen begrifflichen Zergliederungen aus. Sie nimmt die von Faral (Les arts poétiques) aufgestellten mittelalterlichen Stilbegriffe zur Grundlage und sucht darüber hinaus dem Einzelcharakter der Dichtungen gerecht zu werden.

Die Gliederung geht aus von der Auffassung, daß gewisse formale Veränderungen der Chansons de geste zwei Voraussetzungen haben: 1. Der allgemeine geistesgeschichtliche Hintergrund der Dichtung wandelt sich mit dem politischen. 2. In einer bestimmten Bevölkerungsschicht entsteht eine neue Dichtungsgattung auf Grund einer dort zur Ausbildung gelangenden Geisteshaltung, und die Vertreter der alten Dichtungsgattung streben nun dieser neuen nach, sei es, daß sie nur neue Formen übernehmen, die sich aus dieser Geisteshaltung ergeben haben, sei es, daß sie die Geisteshaltung selbst anzunehmen versuchen.

Es muß also bei der Untersuchung der geistesgeschichtliche Hintergrund der Dichtungsgattungen mit untersucht werden, insbesondere das Verhältnis zwischen Dichter und Publikum.

Es sollen zunächst typische Vertreter der alten Dichtungsgattung untersucht werden, auch solche, die sich auf Grund einer Wandlung der allgemeinen Geisteshaltung leicht verändert haben könnten (Punkt 1). Dabei ist der Einwand, daß es sich um Dichterpersönlichkeiten handeln könnte, die sich nicht im Strome der Zeit bewegen, nicht außer Acht zu lassen.

Hierauf sollen solche Chansons de geste untersucht werden, die eine ganz neue Geisteshaltung zeigen und zwar Neudichtungen und Ueberarbeitungen aus verschiedenen Zeiträumen (Punkt 2).

Dann soll nach einem Blick auf die neue Zeitstimmung und das Verhältnis des Dichters der neuen Dichtungsgattung zu seinem Publikum die neue Dichtungsgattung untersucht werden, deren Aufkommen für die Wandlungen der alten verantwortlich sein könnte.

Ein Vergleich zwischen der alten Chansongruppe, der neuen Chansongruppe und der neuen Dichtungsgattung soll dann erweisen, wie und inwieweit eine Annäherung stattgefunden hat. —

Bisher vorliegende Untersuchungen.

Folgende Untersuchungen, die sich ganz oder teilweise mit dem Thema befassen, sind mir bekannt:

Friedrich Schürr, Das altfranzösische Epos. Schürr geht, wie der Untertitel des Werkes (Zur Stilgeschichte und inneren Form der Gotik) schon andeutet, von der Entwicklung der „inneren Form" aus. Er versucht, eine Geistesgeschichte des altfranzösischen Epos zu schreiben und sie mit der Entwicklung der Gotik zu identifizieren.

Stefan Hofer, Der Einfluß des höfischen Romans auf die Chansons de geste, in ZfSL. 46, S. 169 ff. Hofer behandelt vor allem die Annäherung und Beeinflussung in der Themastellung und Motivführung.

Gustav Engel, Einflüsse der Artusromane auf die Chansons de geste, Dissertation Halle 1910. Engels Arbeit beschränkt sich auf stoffliche Uebernahmen und Anspielungen, ist also für unsere Untersuchung nur von geringem Wert. —

Werner Mulertt, Laissenverbindung und Laissenwiederholung in den Cansons de geste, in Romanische Arbeiten Bd. 7, Halle 1918 (Diss.). Diese Arbeit war für unsere Untersuchung von großem Wert.

Koopmann, Inversion des Subjekts im Französischen, Diss. Göttinger 1910, erweist die Unterschiede im Gebrauch der Inversion zwischen RO. und den Romanen Crestiien's und gibt einen Ueberblick über die Entwicklung.

Alfred Rennert, Studien zur altfranzösischen Stilistik (Versuch einer historischen Stilbetrachtung), Diss. Göttingen 1904. Rennert berücksichtigt allerdings nicht die vom Mittelalter aufgestellten Stilformen, sondern geht von modernen Prinzipien aus. Ferner verlegt er das Hauptgewicht seiner Untersuchung auf die Feststellung, welche Stilfiguren sich finden lassen und vergleicht zu wenig, wägt zu wenig ab, um wirklich einen Entwicklungsgang (sei er positiv oder negativ) herauszuschälen.

Weitere Arbeiten werden im Verlaufe der Untersuchung zitiert werden.

Das Rolandslied
(nach der Oxforder Handschrift).

Das Rolandslied ist als ältestes und schönstes uns erhaltenes altfranzösisches Heldenepos Gegenstand vieler Untersuchungen gewesen, besonders auch in der letzten Zeit (Fawtier, La chanson de Roland, Paris 1933; Faral, La chanson de Roland, Paris 1934; G. Bertoni, La chanson de Roland, Florenz 1935; Giuseppe Chiri, L'epica latina medievale e la Chanson de Roland, Genua 1936; verschiedene Aufsätze in den Fachzeitschriften, z. B. Karl Heisig, Die Geschichtsmetaphysik des Rolandsliedes und ihre Vorgeschichte, Zeitschrift für roman. Philol. LV (1935), S. 1 ff.). Eine vortreffliche Stilbetrachtung findet sich in Voßlers „Frankreichs Kultur und Sprache", Heidelberg 1929, S. 42 ff. Ich kann mich daher darauf beschränken, diejenigen Stilelemente hervorzuheben, die in späteren Chansons de geste entscheidenden Wandlungen unterliegen.

Die Oxforder Handschrift (RO.) ist eine reine Gebrauchshandschrift. Nur die bunt ausgeführten Anfangsbuchstaben der Verse zeugen von einem primitiven Schmuckbedürfnis. Sonst scheint die Handschrift garnicht für den Gebrauch eines Lesenden, sondern nur für den eines Vortragenden bestimmt gewesen zu sein.

Das Lied besteht aus 4002 Versen, hat also eine Länge, die gegenüber den bis zu 10 000 Versen späterer Ueberarbeitungen vorteilhaft absticht. (Obwohl Grund zu der Annahme besteht, daß die uns vorliegende Fassung bereits überarbeitet ist). Wir haben hier das Recht, von gedrängter Epik zu sprechen, denn die kurze Fassung des RO. sagt in ihrem Gefühlsgehalt mehr als die langen Ueberarbeitungen.

Die 4002 Verse sind in 290 Laissen eingeteilt. (Ueber die Entstehungsgeschichte der Laissen liegen so viele Untersuchungen vor, daß wir nicht darauf einzugehen brauchen). Die Länge der Laissen schwankt zwischen 6 und 35 Versen. Sie sind also nie sehr lang, es ist für stetige Abwechslung gesorgt. Sie halten im Durchschnitt eine Länge von 13,7 Versen ein. Bei besonders lebhafter Erzählung sind sie kürzer und folgen sich Schlag auf Schlag. Der Verlauf der Dichtung wirkt durch diesen Rhythmus unruhig und abgehackt, umso mehr, als die Laissen in sich abgeschlossen und nur lose aneinander gereiht sind (Eine Laisse behandelt im allgemeinen ein Thema, vgl. Martin Deutschkron, Die Technik des Tiradenbaus in der Chanson Charles le Chauve, verglichen mit dem Tiradenbau einiger anderer Chansons de geste (darunter das RO.), Diss. 1918; über die Technik der Laissenverknüpfung s. Werner

Mulertt, Laissenverbindung und Laissenwiederholung in den Chansons de geste, in Romanische Arbeiten, Band 7, Halle 1918). Man könnte die Laissen mit Quadern vergleichen, die kunstlos aufeinander gefügt sind und nur durch einen schwachen Mörtel zusammengehalten werden, soweit sie nicht durch innere Beziehung gestützt sind. Der Mörtel wäre dann die Kunst der Laissenverbindung. (Mulertt a. a. O. zählt im RO. (S. 110) 60 Laissen, die durch Zusammenfassung an die vorhergehende angeschlossen sind, 24 durch Recommencements, 12 durch Antecipationen, ferner 2 mal 5 echte Wiederholungslaissen, 2 mal 1 unechte Wiederholungslaissen, 8 mal Gleichanfang, daneben zahlreiche Gleichausgänge und 16 allgemeine Laissenanfänge. Nur 90 Laissen haben keine formale Verbindung, wobei in dieser Zählung sogar Fälle wie „apres iço" einbegriffen sind). Trotz dieser Verbindung könnte man die kunstlos aneinandergefügten Blöcke, ohne die Einheit des Ganzen wesentlich zu stören, untereinander austauschen; aber das Ganze ergibt doch ein mächtiges eindrucksvolles Gebäude.

Die stilistische Wirkung der Laissentechnik ist beim RO. die einer Unruhe, einer steten aber unregelmäßigen Auffrischung der Aufmerksamkeit. Die Laisse ist zu Ende — die neue beginnt mit neuem Sprechansatz und neuem Ton (vgl. Friedr. Gennrich, Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste, Halle 1923) — der Hörer wird von neuem gepackt, sozusagen durch die kleine Pause neu gespannt.

Die ganze Dichtung wird so in ihrem Aufbau rhythmisch gegliedert. Bei dem RO. ist dieser Rhythmus lebendig, weil dafür gesorgt ist, daß die Länge der einzelnen Laissen nicht zu sehr schwankt. Die Ungebundenheit ist nicht zu völliger Regellosigkeit vorgetrieben. Das Formgefühl verhindert es (vgl. die scholastische Kunsttheorie: Das Schöne wird durch die Form konstituiert, diese durch die Proportion. Nach Brinkmann, S. 9).

Innerhalb der Laissen wirkt sich das Formgefühl ebenfalls aus. Die Verse sind gebunden. Jedoch besteht auch hier größere Freiheit als bei späteren Ueberarbeitungen — dem Vollreim dort steht die bloße Assonanz gegenüber. Dies dürfte technische und stilistische Gründe haben: Technisch: eine Assonanz ist leichter zu finden als ein Reim. Dieser Grund dürfte aber nicht wesentlich sein. Das Altfranzösische war reich genug an reimfähigen Wörtern um selbst einem mäßig begabten Verseschmied genügend Stoff zu geben. — Der stilistische Grund ist der folgende: Für den Hörer und Dichter des 11. und 12. Jahrhunderts war die Assonanz die höhere poetische Form und nicht der Reim. Denn sie war Form und Bindung, ohne ermüdend und dadurch störend zu wirken. Sie bildete eine Form, die erhaben war, ohne der Künstlichkeit zu verfallen.

Die Assonanz ist gerade durch ihre Einfachheit von höherer poetischer Wirkung. Leonardo da Vinci pflegte diejenige Kunst am höchsten einzuschätzen, die mit den einfachsten Mitteln arbeitet, deren Wirkung also am wenigsten von Aeußerlichkeiten abhängt. Es bedurfte schon eines Absinkens der Dichtungsgattung, einer Geringschätzung der überkommenen Form durch instinktloses Streben nach einer vermeintlich höheren Form, um den Reim in die Chansons eindringen zu lassen.

Noch gebundener als durch die Assonanz sind die Verse durch den Rhythmus. Die Zäsur teilt sie in kleine rhythmische Einheiten, die in einem festen Proportionsverhältnis (4 : 6) zueinander stehen. Sie ist mit großer Regelmäßigkeit durchgeführt. Das Lied bekommt dadurch etwas Hämmerndes, Abgehacktes, Beunruhigendes, Aufwühlendes. Und doch wirkt die ganze Tonart schwerfällig. Der Rhythmus klebt an der Proportion, wodurch der Eindruck einer Leiermelodie entsteht. An der Schwerfälligkeit am meisten beteiligt ist die parataktische Satzkonstruktion. Fast durchwegs ist ein Vers auch ein abgeschlossener Satz. So stehen die Sätze rhythmisch voneinander getrennt da, unverbunden und unverbindlich. Kein Enjambement verbindet die Verse zu größeren Einheiten, keine grammatikalischen (syntaktischen) Uebergänge lockern durch die Betonungsverschiedenheiten, die sie mit sich bringen würden, die Strenge der Form, die Einsamkeit der rhythmischen Einheiten. Allerdings — was dieser Form an Verbindlichkeit ermangelt, gewinnt sie an Wucht. Und sie läßt affektgeladene Betonungsweisen zu. Die fallende Betonung ist hier heimisch. Aber gerade diese Möglichkeit der Hervorhebung besonders sinnstarker Worte durch ihre betonte Stellung am Anfang eines Satzes verhindert wiederum den leichten Fluß und verstärkt den Eindruck von Schwerfälligkeit.

Die äußere Form des RO. ist nicht mit feiner und bewußter Technik durchgebildet, ohne deswegen an künstlerischer Größe zu verlieren. Sie ist wesentlich durch die Art des Vortrags bestimmt, aber auch durch die Gesinnung des Dichters und der Hörer. Eine lyrische Volksgemeinschaft verstand das Mystische von Gesang und gebundener Rede zu würdigen, und der Dichter wußte es durch die musikalischen Elemente seines Stils noch zu steigern.

Der Stil des RO. hat bisher die verschiedenartigsten Beurteilungen erfahren. Gerade das Auseinandergehen in der Auffassung dieses Stils wirft ein bezeichnendes Licht auf ihn. Man darf ihn nicht mit heutigen Maßstäben messen. Man darf es bei der Stilbetrachtung aber auch nicht bei der bloßen Aufzählung von Stilformen belassen, wie es etwa Rennert in seiner Untersuchung getan hat. Das Rolandslied ist ein Dichtwerk und muß als Ganzes

gewürdigt werden, in Sprachgebrauch, Auffassung und Gesinnung, wie Voßler dies getan hat. (Vgl. auch Winkler, Das Rolandslied, Heidelberg 1919 und die Besprechung von W. Schulz in ZfSL. XLVI, S. 432 ff.).

Ueber die Ursprungsfragen ist man sich nicht einig. Sie sind für unsere Untersuchung von untergeordneter Bedeutung und können hier übergangen werden. Anders steht es mit der Frage, in welchem Kreise der Stil des RO. steht, abgesehen natürlich von der persönlichen und einmaligen Leistung des Dichters.

Das Rolandslied ist ein Ganzes, ein einheitliches Gedicht. Diese Einheit besteht nicht in der Stoffgestaltung, sondern in der Gefühlsfarbe, im Ethos. Es weht in diesem Liede eine Schicksalsluft. Stil, Sprache und Geist sind in ihrer ganzen Einfachheit in eine überwirkliche Potenz erhoben. Und nur in ihrer Einfachheit sind sie deswegen für den gewöhnlichen Menschen noch faßbar. Eine kleine, enge Welt wird auf eine große Fläche projiziert. So erhält das RO. einen schweren, düsteren, schicksalhaften Anstrich. Wie weit sind wir von der Leichtigkeit des Romans entfernt! Allein schon die äußere Form erweckte diesen Eindruck der Schwere.

Der Rolandsdichter darf darauf verzichten, Spannung durch stilistische Kunstmittel zu erwecken. Der Aufbau ist deswegen sehr einfach. Nichts liegt dem RO. ferner als eine gekünstelte Schubladentechnik. Ferner: „Nach ihrem Gefühlswert, nicht nach logischem Zusammenhang, auch nicht nach zeit-räumlicher Abfolge werden die Ereignisse gegeben und geordnet. Ein Stimmungsbild reiht sich an das andere. Es ist eine parataktische und impressionistische Technik" (Voßler, Kultur und Sprache, S. 45). Es besteht kein Anlaß, mit Schürr in einem strengen Aufbau den Hang zu konstruktiven Gebilden zu sehen. Ist denn der Aufbau so konstruiert? Die Symmetrie des Aufbaus ist nicht so streng, wie oft behauptet wird (Fr. Schürr, Mildred K. Pope, Hedwig Dauer). Wiederholungen sind noch keine Bildner des Aufbaus.

Jedermann weiß schon, was geschehen wird, darum bringt der Dichter keinen spannungssteigernden, sondern einen stimmungschaffenden Aufbau. Darum kann er schon am Anfang sagen:

RO. 178 Guenes i vint ki la traison fist,

darum kann er sich unendliche Wiederholungen gestatten, die ja denjenigen aufwühlen, der nicht gelangweilt nach Neuem trachtet. Immerhin werden die Wiederholungen durch Variationen bereichert. Die wiederholten Vorsätze werden in anderem Wortlaut oder auch nur in veränderter Wortstellung wiedergegeben. So verstärken sie sich gegenseitig. Verstärken sich deshalb, weil sie nicht nur äußerliches Wirkungsmittel sind, sondern dem Gesamtcharakter, der Grundstimmung des Liedes eingefügt sind. Wie in einem Musik-

stück ein immer wieder angeschlagenes Motiv einen aufwühlen und mitreißen kann — vorausgesetzt, daß diese Musik von Wert ist — so ist es auch in dieser Dichtung, die sowieso viele musikalische Elemente hat. Man kann sich die wiederholten Stellen auch in veränderter Tonart vorgetragen denken.

Diese Repetitio cum variatione ist ein Stilmittel, das die mittellateinischen Rhetoriken empfahlen; die „Poetria nova" nennt sie „expolitio" und zählt sie zu den Mitteln der „dilatatio". „L'expolitio consiste á dire la même chose, mais en variant l'expression, soit par les mots, soit par le ton de la voix, soit par le tour de la pensée, qui revèle la forme du dialogisme ou celle de l'interrogation" (Faral, Arts, S. 63 ff.). Diese Vorschrift der Poetik wird durch das ganze Mittelalter hindurch befolgt, jedoch in verschiedener Weise. Wir werden noch darauf zurückzukommen haben.

Betrachten wir ein Beispiel einer Wiederholung, um einen Einblick in die Arbeitsweise des Dichters zu gewinnen. Es ist möglich, daß ich hier Anschauungen in das Lied lege, die weder von dem Dichter beabsichtigt noch von den Hörern empfunden wurden. Es ist aber schon bezeichnend, daß das RO. solche Auslegungen überhaupt zuläßt (vgl. die Verschiedenartigkeit der Beurteilungen des RO.). Der Symbolgehalt, der an sich schon jeder Sprache innewohnt, ist hier im RO. gesteigert und feinsinnig ausgenutzt. Die Worte bergen mehr als ihren nackten alltäglichen Gehalt. Die Möglichkeiten der fallenden Tonart und die Freiheit in der Wortstellung, die diese altfranzösische Sprache noch besitzt, kommen dem Dichter zugute.

Da ist also zum Beispiel der Wortlaut, mit dem Guenes den Auftrag Karls dem Heidenkönig Marsilie vorträgt: RO. 430 ff.

a Iço vus mandet Carlemagnes li ber
b Que recevez seinte chrestientét
c Demi Espaigne vos vuelt en fiu duner
d Se ceste acorde ne vulez otrier
e Pris et liez serez par poested
f Al siege ad Ais en serez amenét
g Par jugement serez iloec finét
h La murrez vus a hunte et a viltét

Auf diese sehr anmaßende Rede hin gerät Marsilie in Zorn und bedroht Ganelon. Dieser stellt sich zur Wehr und richtet vorerst nur eine dräuende Rede an sein Schwert. Marsilie wird von seinen Leuten besänftigt. Guenes erklärt, daß er in Karls Namen stets nur offen sprechen werde und sagt:

a Quar ço vos mandet Carles ki France tient
b Que recevez la lei de chrestiens
c Demi Espaigne vus durrat il en fiet

L'altre meitet avrat Rollant sis nies
Mult orguillos parçuner i avrez
d Si ceste acorde ne volez otrier
En Sarraguce vus vendrat aseger
e Par poestet serez pris e liez
f Menez serez tut dreit ad Ais la siet
Vus n'i avrez palefreid ne destrer
Ne mul ne mule que puissez chevalcher
Getét serez sur un malvais sumer
g Par jugement iloec perdrez le chef
Nostre emperere vus enveiet cest bref. . . (RO. 470 ff.).

Warum wird die Rede Ganelons wiederholt? Stellen wir uns die Sachlage vor: Der Gesandte Karls steht vor einer gewaltigen Heidenschar, allein, wie seine Vorgänger des Lebens nicht sicher. Und doch hält er eine stolze und anmaßende Rede. Er beweist seinen Mut und seine fränkische Furchtlosigkeit. Er ist ein Franzose und ein Held. Die feindlichen Heiden achtet er gering. Ist das nicht eine Szene, die in den Hörern kräftig anklingen mußte? Ist das nicht ein Leitmotiv, das eine Wiederholung verdient? Je mehr Guenes die kriegerischen Tugenden des Trotzes und der Tapferkeit beweist, desto kräftiger prägen sich seine männlichen Züge ein. Er ist für die damalige Zeit trotz seiner schimpflichen Tat ein französischer Krieger und muß als solcher trotzig und tapfer sein.

Die abgeänderte Wiederholung bewirkt aber eine weitere, gefühlsmäßig erfaßbare Steigerung: a — Carlemagnes li ber / Carles ki France tient. Das können wahllos gebrauchte Formeln sein, wie sie im RO. häufig sind, vielleicht aber stellt die zweite Fassung Karl in ein besseres Licht, denn er hat ja ganz Frankreich hinter sich. 2 ist konkreter. b — seinte crestientét / la lei de crestiens. 2 ist konkreter. c — vos voelt duner / vus durrat. Das kategorische Futur läßt den Heidenkönig gar nicht erst zum Wort kommen, er wird sozusagen gar nicht um seine Meinung befragt. — Die Nennung Rolands als künftiger Partner bereitet auf sehr feinsinnige Weise den Verrat vor. Sie läßt den Hörer, der weiß, daß hier das Verderben Rolands gesponnen wird, erschauern. Solche schlaglichtartige, nicht näher ausgeführte Bemerkungen verhelfen dem Lied zu seinem dichterischen und stimmungsmäßigen Charakter. d — Se ceste acorde . . . ist in 2 gleich geblieben, es ist eine sozusagen juristische Formel. e — Pris et liez . . ., in der zweiten Fassung variiert durch die Veränderung der Wortstellung, wodurch gleichzeitig die Androhung der Gewaltmaßnahme in den Vordergrund gedrängt wird. Dazu wird in 2 durch Beifügung der Belagerung die Situation wieder konkreter, genauer, und dadurch bedrohlicher. f — Al siege ad Ais . . . klingt wie eine trockene Feststellung /

Menét serez dreit . . . hebt die zwangsweise Fortführung des gebundenen Königs hervor und das beigefügte „dreit" beleuchtet kurz die Leichtigkeit und die Geschwindigkeit, mit der das bewerkstelligt werden wird. Mit einfachsten Mitteln wird so für Leute, die mittun beim Hören, eine Steigerung erreicht. Weiter führt 2 die Schmach, die dem König widerfahren wird, genauer aus und macht die Drohung dadurch eindringlicher.

Nicht unmittelbar in Zusammenhang stehen folgende Wiederholungen:

Halt sunt li pui et la voiz est mult large . . . (V. 1755)
Halt sunt li pui et tenebrus et grand
Li val parfunt et les ewes curant . . . (V. 1830)
(Li empereres chevalche ireement).
Halt sunt li pui et mult halt sunt les arbres
Quatre perruns i ad luisant de marbre
Sur lherbe verte li quens Rollanz se pasmet . . . (V. 2270).

Diesmal sind die wiederholten Sätze einander nicht gegenüberzustellen, aber sie geben nach Art eines Leitmotivs jedesmal den gleichen Gefühlshintergrund, dasselbe Stimmungsbild. Das erste Mal steht Roland allein inmitten des ganzen gefallenen französischen Heeres, der unheimliche Charakter der Landschaft hebt seine Einsamkeit und Verlassenheit. Noch eine zweite Antithese liegt in diesem Satz: Die Berge sind hoch und mächtig, aber Rolands Stimme ist noch mächtiger und durchdringt sie. (Es ist typisch für das RO., wie der parataktische Satzbau einer dichterischen Gegenüberstellung dient!). — Das zweite Mal reitet der Kaiser durch die wilde Landschaft, sie vermag ihn nicht zu hindern, man sieht ihn tiefe Täler überqueren, Felsen erklimmen, über Bäche setzen, er achtet dieser Hindernisse nicht, und immer deutet die bedrohliche Umgebung das finstere Los an, das den französischen Helden widerfahren ist. — Das dritte Mal ist wieder Roland allein inmitten der Größe der Natur, der große Held steht vor einem größeren Hintergrund. Erschütternd klein wird er darauf, wie er, der doch so jung war und frisch wie das grünende Gras, sich zum Sterben niederlegt auf der grünen Wiese, von einer Ohnmacht umfangen.

In diesen Beispielen haben wir ein weiteres wichtiges Stilmittel des RO. kennengelernt, die Antithese. (Vgl. dazu Voßler, S. 45). Die Beispiele zeigen auch sehr deutlich, wie wenig im RO. die Landschaft wirklich als Landschaft gemeint ist. Sie wird nicht dem sinnlichen Auge erschlossen. Sie ist nur in einer kurzen Andeutung gegeben, die doch dem Hörer genügen muß, um sich seine Szenerie selbst aufzubauen, wie auf einer kulissenlosen Bühne, wo die Zuschauer aus ein paar Worten entnehmen, wo sich die Hand-

lung abspielt und sich in der Phantasie an diesen Ort versetzen. Nicht das sinnliche, sondern das geistige Auge erhält ein Bild, ein Bild, das nicht für sich selbst besteht, sondern der Kontrastwirkung oder der Ausstattung des Hintergrundes dient, die Darstellung der Landschaft hat also durch den ihr beigegebenen Gefühlswert einen Symbolgehalt bekommen. Gerade dadurch, daß diese und ähnliche anscheinend sinnenhafte Darstellungen so unvermittelt, scheinbar sinnlos dastehen, erhalten sie einen besonderen Sinn, der eben darin besteht, daß sie nicht buchstäblich zu nehmen sind, sondern Symbole darstellen. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Sie sind persönliches Eigentum des Rolandsdichters.

Die Welt des RO. schwebt sozusagen ohne Zusammenhang mit Raum und Zeit. In ihr stoßen sich Bewegungen, Handlungen, Ereignisse in einer merkwürdigen Unanschaulichkeit. Die Umwelt hat für den Dichter des RO. nur geringe Bedeutung, die innere, die Gefühlswelt umsomehr. Er sieht nicht verschwimmende Farben, sondern abgegrenzte Formen in Bewegung.

Einander ähnlich sind auch die Einzelszenen, in denen verschiedene Sarazenenfürsten den Tod Rolands geloben. Wenn die Gegner Rolands Mann für Mann vorgeführt werden, so steigt damit im Hörer die Bangigkeit um sein Schicksal und das Bewußtsein seiner Größe. Es wird so eine Spannung geschaffen, die umso natürlicher ist, als sie Stufe um Stufe verwirklicht wird. — Wenn Schlachten in Einzelszenen aufgelöst sind, so mag das, wie Schürr meint, auf den „Riesentourniergeist" des Mittelalters zurückzuführen sein. Die Schlacht wurde lebendig, wenn bald da, bald dort einer fiel, bald ein Christ — die Wut und die Spannung der Hörer steigt — bald ein Heide — der Hörer genießt die Entspannung. Der Rolandsdichter kann und will die Schlacht nicht als Ganzes überschauen. Er läßt den Hörer sich in den Kampf einleben.

Die Menschen sind im RO. auf Grund einer expressionistischen Psychologie gezeichnet. Sie sind, wie Dauer bemerkt, von innen her gesehen und beleuchtet. Der Hörer erhält grell beleuchtete typische Ausdrucksformen der Menschen und hat sich danach den Charakter oder die Situation selbst zu bilden. Zu diesen Ausdrucksformen gehören Gebärden, typische Bewegungen und Reden. (Vgl. z. B. das Verhalten und die Reden bei dem Streit zwischen Guenes und Roland, Vv. 277 ff.). Eine geordnete Zusammenstellung der Arten der direkten Rede, allerdings nicht nach Chansons getrennt, bringt Hilka in seiner Dissertation. —

Die Menschen sind unkompliziert, ganz Treue und ganz Verrat, ganz Liebe und ganz Haß, im Grunde genommen Typen, Gerippe, die erst vom Hörer mit Fleisch und Blut umgeben werden. Es sind ganzheitliche Menschen. Selbst Guenes, der doch einerseits

der Verräter an Karls Sache und andererseits der glühende Verteidiger Karls ist, wirkt nicht als gespaltener Mensch. Seinem Charakter nach ist er ein Held, und die schlimme Tat, die er begeht, steht nicht im Widerspruch dazu. Sie ist nicht unehrenhaft und findet ihre Sühne. Die Tat führt auch nicht zu einem Konflikt zwischen Allgemeininteresse und persönlichem Interesse, denn Guenes kann nicht anders, er leidet nicht unter dem Konflikt, für ihn ist er gar keiner. Es ist ihm selbstverständlich, daß er so handelt. — Diese Menschen sind unabwendbar auf dem geraden Weg, den ihnen ihr Herz vorschreibt. Furchtbar ist es dann, wenn sie mit den Gegebenheiten der Umwelt in Gegensatz geraten und unterliegen. Es ist geradezu eine Warnung, die umso stärker wirkt, als sie nicht moralisierend unterbreitet, sondern als objektive Wirklichkeit gegeben ist. Es ist gefährlich, hier von Tragik zu sprechen, wie Else Sternberg in ihrer schönen Arbeit „Das Tragische in den Chansons de geste", Diss. Berlin 1915, tut. Das Mittelalter kennt den Begriff der Tragik nicht.

Der Dichter kennt nur den Drang seines Herzens, den Feind zur Ehre Gottes, zum Schutze des Vaterlandes und zum Ruhme der Franzosen zu zerschmettern. Die Stärke der Idee verdrängt die versöhnliche Haltung der Menschlichkeit. Darum ist das RO. so tendenziös. Die Zuhörer waren in einer ähnlich tendenziösen Ideenwelt befangen. (Durch die Stärke der Blickrichtung erklären sich auch die vielen deiktischen Elemente der Sprache, wohl auch die unverbindliche Unverbundenheit des parataktischen Satzbaus, durch die Kraft der Bewegungen erklärt sich der verbale Charakter, der der altfranzösischen Sprache im Allgemeinen und dem RO. im Besonderen anhaftet). Es ist kein Zufall, daß das RO. nie seine Wahrheit beteuert, denn es ist wahr, wahr für das Gefühl und den Glauben der Zuhörer und des Dichters, wahr im vollen Bewußtsein der Unrichtigkeit, denn entscheidend ist nicht die objektive, logisch faßbare Wahrheit des Wissens, sondern die subjektive Wahrheit des Glaubens. Darum sind auch die vielen prahlerischen Uebertreibungen nicht anstößig. (Rennert, S. 118: „Am meisten eignen dem Volksepos Hyperbel und Litotes in der Form der Synekdoche". Rennert übersieht in seiner Arbeit, daß Hyperbel und Litotes nicht in allen „Volksepen" die gleiche subjektive Wahrheit und darum auch nicht die gleiche stilistische Berechtigung haben).

Konrad Burdach schreibt (zitiert nach Mulertt, S. 148): „Im Mittelalter lag allem Künstlerischen das Handwerk, die planmäßige Uebung und Schulung zugrunde". Diese Behauptung dürfte wohl nur mit Einschränkungen anzunehmen sein, denn sie trägt dem Schöpferischen der Persönlichkeit zu wenig Rechnung. Sicher ist jedoch, daß auch der Rolandsdichter bei aller schöpferischen Kraft von bestimmten Kreisen stilistische Anregungen empfing. Diese

Kreise dürften im romanischen Mittelalter in den Lateinschulen zu finden sein. Die mundartliche Dichtung war ja nach Faral nur die Oberfläche eines starken lateinischen literarischen Lebens, das vor allen Dingen an den Lateinschulen blühte. Dort schulte man sich in Rhetorik und Poetik an Hand klassischer Vorbilder und kommentierter Texte (Näheres bei Faral, Arts). Das RO. ist neuerdings durch Faral und Chiri (s. o.) in die lateinische Tradition eingereiht worden. Da mir diese Werke leider nicht zugänglich sind, muß ich mich darauf beschränken, das RO. kurz mit den Vorschriften mittellateinischer Rhetoriken zu vergleichen. Es wird sich zeigen, daß der Gebrauch dieser Rhetoriken sich im RO. auf instinktsichere Auswahl beschränkt.

Die wichtigsten Stilbegriffe der Rhetorik sind amplificatio und diminutio (Ueber die Begriffsbildung s. Faral, Arts). Sie bezogen sich in der antiken Rhetorik auf die Idee, in den mittelalterlichen Rhetoriken auf die Ausführung (Faral, Arts. S. 61). — Die diminutio wird nur in mittellateinischen Texten gebraucht, das Vulgare zeigt sie selten. — Das Hauptmittel der amplificatio ist die dilatatio. Nach der Poetria nova setzt sie sich aus acht Rezepten zusammen (Faral, Arts. S. 64; Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf dieses Werk). Es sind die folgenden:

1. Interpretatio und expolitio (nach Hennig Brinkmann, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle 1928, auch variatio genannt). Wir haben sie bereits oben genannt. Diese Stilelemente haben im RO. die seltene Genugtuung erlebt, aus einer toten Sammlung in lebendiges Wirken umgesetzt zu werden, da das RO. stets nur das Würdige wiederholt. — Wie oben bereits bemerkt, hat das RO. die expolitio nur teilweise angewandt, es hat nämlich auf die „forme du dialogisme" und „celle de l'interrogation" weitgehend verzichtet, ebenso auf die Abart der etymologia (Beisp. S. 65) und auf die frequentatio, die darin besteht, einen Gedanken von mehreren Seiten zu beleuchten, ihn mehrfach auszudrücken („c'est mes deduiz, c'est mes deporz, c'est ma joie, c'est mes confors" usw. Méraugis 208, V. 7—22!), was im Grunde eine Worthäufung ist. Dieser ausgedehnte Gebrauch der interpretatio (dieser Begriff deckt sich in den mittelalterlichen Rhetoriken mit dem der expolitio) ist den höfischen Romanen und den späten Chansons de geste vorbehalten. Das RO. gebraucht also nur das, worauf es aus eigenem Formempfinden auch hätte kommen können, und auch das nur zu steigernder, stimmungsvoller Wirkung, nicht zum schönen Klang. Die späteren Chansons haben es als äußeres Wirkungsmittel nachgeahmt, und das Wuchern dieser Stilform ohne innere Notwendigkeit wurde bald zum Zeichen des Verfalls.

2. Perifrasis (circumlocutio (Brinkmann), circuitio). Beispiele bei Rennert S. 33 ff. Rennert trennt sie nach bestimmten Stoffgebieten, macht aber nicht darauf aufmerksam, daß sie im RO. auf Ausdrücke wie „sterben, töten, Gott" beschränkt bleibt und erst im Laufe der Zeit an Ausdehnung gewinnt. Der Begriff der Umschreibung ist unklar. Er könnte im RO. auf manche Ausdrucksbewegungen ausgedehnt werden, sogar auf die „Landschaftsschilderung", aber solche Ausdrucksformen sind nicht in den Rhetoriken verzeichnet, und sie werden auch nicht schulmäßig gebraucht. Im RO. verfällt die perifrasis nie in Künstlichkeit, höchstens in Eintönigkeit, und das ist gerade das, was sie nach den Lehren der Rhetorik vermeiden sollte.

3. Comparatio (similitudo, collatio). Der abgekürzte, einfache Vergleich ist im RO. häufig, der ausgeführte Vergleich nur einmal zu belegen. In späteren Chansons ist eine Zunahme beider Abarten festzustellen. — Bei diesem Tropus verläßt sogar die Schulrhetorik die klassische Tradition und setzt ihr eigenes Stilgefühl durch. Das RO. geht in der Mißachtung des Vergleichs allen voran. Es geht ja nicht auf sinnliche Anschaulichkeit aus, wie immer wieder behauptet wird (Auch Rennert S. 118).

4. Apostrophe (exclamatio). Im RO. steht der Dichter mit seiner Meinung und mit Anreden an das Publikum fast ganz zurück, dafür machen seine Helden umso größeren Gebrauch von der Apostrophe. Darin lösen sich ihre Affekte. Sie kann auch Symbol für eine bestimmte Haltung sein (Ganelons Rede an das Schwert). In späteren Chansons tritt der Dichter häufiger mit Apostrophen vor das Publikum, dafür halten die Helden mit ihr zurück. Sie hängt eng zusammen mit der folgenden

5. Fictio personarum (conformatio, deformatio, effiguratio), die den toten Dingen künstliches Leben einflößt, sodaß sie sich der sinnlichen Vorstellung als lebend geben. Das ist im RO. wie auch in späteren Chansons nirgends der Fall. Besonders im RO. erübrigt das innige Verhältnis, das die Helden zu unbelebten Dingen haben können, die Gewaltmaßnahme einer Personifikation. (Es sei denn, daß man die Namengebung an Schwerter als solche auffasse.)

6. Digressio. Dieser Tropus deckt sich teilweise mit der comparatio und der descriptio (s. d.). Im RO. ist die digressio nicht von Belang. Es verläßt selten den Faden, um vorzugreifen oder sonstwie abzuschweifen. Umsomehr der Roman.

7. Descriptio (s. 75). „Descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat." (Priscianus, Praeexercitamina). Für das lateinische Mittelalter ist die descriptio das Höchste. (S. 76). Nach der obigen Definition ist es verständlich, daß das RO. so

wenige ausführliche descriptiones hat. Praesentare oculis liegt dem Dichter nicht. Sein Blick liegt nicht auf den schaubaren Dingen dieser Welt. Die kurzen Beschreibungen, die das RO. gibt, gelten nicht objektiver Schilderung. Darin folgen sie der mittellateinischen Tradition, die nach Faral S. 79 als „objet principal ... l'éloge et le blâme" in der Beschreibung von Personen sieht. Diese entspringt also mehr einer „intention affective". Die Ordnung der Personalbeschreibung ist genau vorgeschrieben. An diese Ordnung hält sich der Rolandsdichter allerdings nur selten. Er geht in der intention affective am weitesten. — Die Objektsbeschreibung ist weniger behandelt in den Rhetoriken. Im RO. ist sie kaum spürbar. — Die Beschreibungen von Ratsszenen und Schlachten stehen nicht in den Arts poétiques, sie verlaufen jedoch in festen traditionellen Regeln, die dem Schulgebrauch entstammen (S. 82). Erst Theben und Enéas bringen die Objektsbeschreibungen in Mode.

8. „Affirmation après négation". Im RO. kein auffälliger Gebrauch.

Nicht in den Rhetoriken verzeichnet ist der Gebrauch von Namensnennungen. Er läßt sich aber auf klassische Gewohnheiten zurückführen (Ovid, Faral Arts. S. 83). Im RO. ist die Sammlung von Eigennamen im Grunde äußerste Abstraktion. Ich glaube kaum, daß die Namen nur zur Vortäuschung der objektiven Wahrheit dienen sollen. Noch weniger drücken sie eine bloße Freude am Klingenden und Tönenden aus (wie bei Ovid und im Roman). Der Name hat im Mittelalter eine viel tiefere Bedeutung als heute. Er bedeutet etwas Symbolisches — im Namen liegt Seele. Das Mysterium der Taufe hat noch lebendige Frische. Der Name hat also eine größere Eigenbedeutung als heute und kann dem Hörer als Andeutung genügen, um sich selbst ein Bild des Namensträgers zu schaffen.

Ebenfalls nicht in den Rhetoriken niedergelegt sind die Antithese und der schwer umreißbare Begriff der Ausdrucksbewegung, neben so vielen unwägbaren dichterischen Einzelheiten.

Wieweit die mittellateinische Dichtkunst und die lateinische Klassik direkt auf das RO. eingewirkt haben (Chiri und Faral, s. o.), entzieht sich meiner Kenntnis. Jedenfalls ist im RO. ein Dichtwerk entstanden, das in seinen stilistischen Eigenheiten vorbildlich wird für die folgende epische „Produktion". Das RO. verstand es, die Formenwelt des Altfranzösischen und die Gefühlswelt des Altfranzosen dichterisch in Übereinstimmung zu bringen. Daß dabei das Formenempfinden der gleichzeitigen lateinischen Kultur mithalf, gereichte dem Dichter nicht zum Hindernis. Es gehörte aber ein dichterisches Empfinden zu dieser Leistung. Sobald die Herstellung einer Chanson zu einem Handwerk wurde, mußte sich ein Manierismus einstellen,

der die durch das RO. oder andere Dichtwerke eingeführten Stilelemente zu Äußerlichkeiten erstarren ließ, indem die Gesinnung in Gegensatz zur Form geriet. Erst wieder eine neue schöpferische Einstellung zu den lateinischen Formvorschriften brachte Leben in das altfranzösische Schrifttum.

Wir hatten schon Gelegenheit, auf den verbalen Charakter des RO. hinzuweisen. Darin folgt es dem Sprachgebrauch der Zeit.

Das Verhältnis Nomina (einschließlich Pronomina und Eigennamen): Verba: Adjektiva = 100 : 74,2 : 15,9. Das Verhältnis Verb: Adjektiv = 5 : 1. Diese Zahlen beleuchten trotz ihrer Trokkenheit und Unzuverlässigkeit die Gesinnung des Dichters, der Taten, Handlung sieht und nicht Bilder, Farbe. Darstellung und Erläuterung des dynamischen Sprachgebrauch des RO. bei Voßler, S. 40 bis 109, passim.

Die Rhetorik des RO. ist „keine gezierte, sondern eine kräftige urwüchsige Rhetorik, wie sie zu der streitbaren Frömmigkeit und zum Fanatismus paßt“ (Voßler a. a. O. S. 44). Daher der tätige und unanschauliche Charakter des RO.

Das Personalpronomen als Subjekt bleibt noch weitgehend ungenannt. (Es wird im RO. nur zu 17,2 Prozent gesetzt). Dieser Umstand verleiht der Sprache für uns einen archaischen Charakter; nicht viel später, im Erec, beginnt sich der moderne Sprachgebrauch durchzusetzen (Brunot S. 226).

Besonders bezeichnend für das Rolandslied und seine volkstümlichen Genossen aber ist der starke Gebrauch der Inversion (nach Georg Schad, Die Wortstellung in der Chanson de Guillaume, Diss. Halle 1911, sind 44 Prozent aller Hauptsätze invertiert; Koopmann a. a. O. warnt vor einer Überschätzung der Inversionen des RO.). Das deiktische Element, das in ihr liegt, wird weiterhin gestützt durch den häufigen Ersatz des bestimmten Artikels durch hinweisende Fürwörter. (Vgl. Dora Schweiker, Syntaktische Studien über den bestimmten Artikel, Diss. Berlin 1920, in Roman. Studien H. 18.) Ebenfalls wichtig und mit den obengenannten stilistischen Eigentümlichkeiten in Einklang zu bringen ist die geringe Liebe zum untergeordneten Nebensatz. (Nur 20 Prozent aller Sätze sind Nebensätze).

Die Mittel der Satzverknüpfung sind im Altfranzösischen kümmerlich (Vgl. Brunot S. 263 f). Im RO. ist dieser Umstand sehr spürbar, aber nicht als Mangel, da der Dichter die Sätze gar nicht verbinden will und sie nicht zu verbinden braucht (auf 300 Verszeilen entfallen nur 138 Bindewörter, unter ihnen 32mal „que“)

Die Wortstellung des RO. schwankt noch, wie es der Sprachgebrauch der Zeit ist (Vgl. Brunot S. 264), zwischen der lateinischen synthetischen und der modernen analytischen. Beide Fälle sind mi

je 50 Prozent ausgeglichen. Die Syntax ist aber noch so ungebunden, daß sehr wohl stilistische Wirkungen durch Veränderungen der Wortstellung erzielt werden können. Der charakteristische Typus ist, wie Voßler a. a. O. S. 53 klarlegt, in den prädikativen Sätzen der Typus Prädikat-Verb-Subjekt. Er entspricht „der gefühlsmäßigen, impressionistischen Auffassung, vermöge deren die Eigenschaften und Gefühlswerte einer Sache rascher und lebendiger in das Bewußtsein treten als diese selbst — genau so wie dem Rolanddichter in der obigen Schlachtschilderung zuerst die Kraft seiner Helden und ihr inneres Wollen und erst nachträglich das sachliche Ergebnis ihres Handelns, zuerst das Treibende und nachträglich das Tragende ins Auge springen: Zuerst das bestimmende Prädikat und dann das bestimmte Subjekt".

In der Kongruenz zeigen sich im RO. zahlreiche Sinnkonstruktionen (Brunot S. 238).

Dem „gefühlsmäßig-impressionistischen" Charakter des RO. entspricht das feine Gefühl für modale Werte und das unbekümmerte sprunghafte Durcheinander der Zeiten. (Beispiele und Erklärung bei Voßler, a. a. O. S. 59ff). — Imperfekt und Plusquamperfekt sind nur in ganz geringer Anzahl vertreten, passé composé und passé défini halten sich die Waage, und das Präsens, das eine Tat unmittelbar vor Augen stellt, überwiegt die Vergangenheitszeiten.

Es ist nicht verwunderlich, daß die Fremdworte des RO. dem germanischen Bereich entstammen und die Buchwörter aus der religiösen Sphäre. Der nicht sehr reichhaltige, dem täglichen Leben des waffentragenden Volkes und der Sprache der Geistlichen entnommene Wortschatz ist seiner gewöhnlichen und umgänglichen Bedeutung entkleidet und in eine höhere Sphäre symbolischer Vieldeutigkeit entrückt. Dinge und Zustände, die der Rolanddichter mit seiner unbeholfenen Sprache nicht recht auszudrücken vermochte, machte er so durch lebendigen Symbolismus seinen Hörern zugänglich. Dieser Symbolismus ist aber nicht nur ein Notbehelf, er hat eine hohe dichterische Bedeutung: nur durch Symbole kann das Irrationale des Lebens einen Ausdruck finden. — Im RO. besteht die Umwelt kaum, der Dichter hat daher auch wenig Verständnis für eine Bedeutungsmöglichkeit des Wortes — die übertragene Bedeutung. Seine Worte sind oft symbolisch, selten bildhaft (Das kommt bei Rennert a. a. O. S. 2 ff. nicht recht zum Ausdruck. Rennert überschätzt die Anschaulichkeit des RO. wie der Chansons de geste überhaupt).

Im Roman und im Rolandsliede geschehen Wunder. Im Roman sind sie in die Außenwelt verlegt. Wenn im RO. in der Außen-

welt Wunder geschehn, so sind es biblische Wunder, die der Hörer gläubig aufzunehmen vermag.

Die Sprache des RO. ist nicht gehoben im crestiienschen Sinne (s. u.), also nicht fein und elegant, sondern erhaben, hart, steif, lapidar, monumental. Sie ist nicht durch die Grenzen eines feinen Geschmackes gebunden, sondern in dichterischem Verständnis dem allgemeinen Sprachgebrauch der Zeit gerecht und zu hinreißender Wirkung erhoben. Sie ist erhaben in dem Sinne, wie Kant das Wort definiert und dem „Schönen" gegenüberstellt (Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, Inselverlag Leipzig, S. 4 f.).

Wir bemerken, daß der Geist des Rolandsliedes heldisch ist, national und religiös im tiefen Sinne des Wortes. Er ist wahrhaft volkstümlich. Es spricht zu uns eine empfindsame „sentimentalische" Persönlichkeit, die vielleicht im Menschentum wurzelnde tragische Konflikte lösen möchte, es spricht ein Volk, das in der Dichtung Auswege aus nationalen, religiösen und sozialen Spannungen sucht, indem es sich in dieser Richtung auslebt.

Das Wilhelmslied

(Chançun de Willame)

Ueber das Wilhelmslied liegt eine Münchener Dissertation von Hedwig Dauer „Der Kunstcharakter der chançun de Willame" aus dem Jahre 1932 vor. Wir können uns deshalb kurz fassen. Bei Hinweisen auf diese Arbeit oder bei Zitaten soll im Folgenden der Einfachheit halber nur die Seitenzahl angegeben werden.

Das Wilhelmslied steht dem Rolandsliede zeitlich nahe. Wenn daher diesem gegenüber Unterschiede in der Stoffbehandlung sich erweisen, so dürften sie auf die Verschiedenheit der Dichterpersönlichkeit zurückzuführen und nicht einem von außen kommenden Einfluß zuzuschreiben sein. Das Wilhelmslied hat einen spielmannsmäßigeren Charakter als das Rolandslied. Dauer weist S. 18 nach, daß Christliches und Nationales nicht die Bestimmung des Liedes war. Persönliche Bedrängnis ging ihm über die nationale. „Die chançun de Willame ist innerlich eine chanson ohne Thema, daher ihre Kompositionslosigkeit". Dem Dichter sind entscheidend kleine Einzelbilder, Episoden, die eine innere seelische Situation spiegeln. Er äußert damit eine ganz subjektive Auffassung (S. 19). Das Gemüt gibt die geistige Grundhaltung (S. 20). — Das Abrücken vom National-Christlichen auf das Einzelmenschliche hin erweist, wie früh die Auf-

lösung des heroisch-epischen Geistes eingesetzt hat. Im Wilhelmslied ist allerdings der Stil, das heißt der individuelle Sprachgebrauch des Dichters (Voßler), dem des Rolandsliedes wesentlich näher als dem der späteren Chansons oder gar dem des Romanes.

Dauer hat das Wesen der äußeren Form nur flüchtig gestreift. Sie unterscheidet sich nicht wesentlich von der des RO. Das Lied besteht aus 1983 Versen (von der Behandlung des sog. Rainouart-Teiles möchte ich trotz der Beweisführung Dauers absehen). Es erweist damit Knappheit in der Darstellung. — Die 180 Laissen schwanken zwar zwischen 2 und 73 Versen, jedoch sind Laissen von über 20 Versen selten und wirken fast unorganisch. Die Wirkung der Laissenform ist dieselbe wie beim Rolandsliede, sie wird eher noch gesteigert durch die zehn Zweiverslaissen, die rhythmisch hochbedeutsam sind, besonders da sieben von ihnen ein Zwiegespräch in Rede und Antwort bringen und in der Knappheit von Form und Ausdruck eine kaum zu überbietende Wirkung ausüben. Sechs Laissen bestehen aus drei, 24 aus vier Verszeilen. Die Unruhe der äußeren Form ist gesteigert. Dazu kommen noch 32 Laissen mit einem viersilbigen Refrain, dessen formale Wirkung durch die stilistische, die noch zu besprechen ist, gesteigert wird. — Die Laissen lassen sich nicht untereinander austauschen wie die des Rolandsliedes. Der Aufbau ist straffer. Der Rhythmus des Aufbaus ist der gleiche. Der Refrain erweist die Musikalität der Form. Dauer bemerkt, übereinstimmend mit Mildred K. Pope (Four chansons de geste, A Study in Old French Epic Versification, Modern Language Review, Cambridge 1913, S. 352 ff.), daß das RO. im Bau der Laissen kunstvollere Anordnungen als die chançun de Willame aufweist (S. 68). Der Aufbau hat nicht die Symmetrie des RO. Die stoffliche Gliederung besteht wie im RO. im Aneinanderreihen und ergibt ein starres Nacheinander (S. 100). Der Refrain hat Balladencharakter (S. 68). Er vermittelt stets einen gleichen Gefühlston. Ob er aber, wie Dauer meint, eine Illusion der Wirklichkeit bezwecken soll, erscheint mir fraglich. (Da der Refrain für unsere Untersuchung keine besondere Bedeutung hat, erübrigt es sich hier, näher darauf einzugehen. Vgl. zur Refrainfrage Suchier, Gennrich).

Die Assonanzen und deren Verwendung sind dieselben wie beim RO. Auch der Rhythmus unterscheidet sich nur wenig. Die Zäsur ist bis auf einige ganz wenige Fälle streng. Die parataktische Satzkonstruktion, der Mangel an Enjambements (Suchier hat deren nur fünf gezählt) und die affektgeladene Betonungsweise schaffen dieselbe unverbindliche Atmosphäre, wie wir sie im RO. feststellen konnten. Die Technik der äußeren Form ist nicht fein zu nennen, sie scheint aber bewußter gehandhabt zu sein als im RO., das heißt, sie scheint sich in bereits erprobten Geleisen zu bewegen.

Nun zum Stil. — Bewußt gehandhabte Spannungselemente finden sich im Wilhelmslied nicht. Die Spannung erwächst nur aus der Bangigkeit um das Schicksal der Helden, die ja, wie Dauer S. 53 bemerkt, nicht Figuren, sondern Charaktere sind (mit Ausnahme Wilhelms).

Sehr häufig sind im Wilhelm- wie im Rolandslied die Wiederholungen. Auffällig sind viele wörtliche Wiederholungen, die wohl kaum, wie Suchier meint, auf Nachlässigkeit zurückzuführen sind. Ich halte die Wiederholungen für Stimmungselemente, da sie durch die Echtheit des darin sich ausdrückenden Lebensgefühls durchaus Stimmungswert erhalten. Es nimmt der Dichtung die „Sachlichkeit" durch die Eigenart des doppelten Ausdrucks. Ich bin darin also nicht der Meinung Dauers, die S. 53 dem sprachlichen Ausdruck Stimmungswert abspricht. Sie nennt z. B. selbst die folgenden wiederholenden Beispiele, die m. E. nur durch den sprachlichen Ausdruck stimmungschaffend sind:

1304 Plurat Guiborc dunc la confortat Willame
1317 Plurat Willame dunc lacrimat Guiborc
1352 Plurat Willame Guiborc lad conforte
1361 Dunc rist le cunte si laissat le plorer.

(Die seelische Wandlung, die sich in diesen Gegenüberstellungen kundgibt, ist keineswegs analysiert, auch nirgends nur festgestellt, sondern durch die Zusammenarbeit von Ausdrucksbewegung, Repetitio, Antithese und Variatio dem verstehenden Hörer eingeprägt).

Von den zuletzt genannten Stilmitteln ist es besonders die Ausdrucksbewegung, deren häufiger Gebrauch das Wilhelmslied an die Seite des RO. stellt. Neben der Verkörperung geistigen Lebens, die sie darstellen, lassen sie im Wilhelmslied zudem noch eine gewisse menschliche Wärme verspüren, wie z. B. die schöne Stelle, wo Guiborc unter Tränen lächelt. Das Lächeln unter Tränen bedeutet nicht nur eine augenblickliche Anwandlung Guiborcs, sondern wirft ein Licht auf ihren einfachen, tapferen Charakter, auf ihren unerschütterlichen Mut und Glauben und vielleicht auch auf den darauf hin erfolgenden Endsieg der Christen. Durch die Tränen schimmert schon das erleichternde Lächeln: Der Hörer steht noch unter dem Eindruck der erlittenen Niederlagen, aber das Lächeln gibt ihm neue Hoffnung. So ist es mit der ganzen Dichtung: indem sie den Hörern vernichtende Niederlagen vor Augen führt, die dann doch zum Endsieg führen, so gibt sie ihm die Hoffnung, daß auch die jetzt bestehenden unerfreulichen Verhältnisse dereinst sich zum Guten wenden werden. Vielleicht liegt darin ihre zeitgeschichtliche Bedeutung.

Den Ausdrucksbewegungen entspricht der Symbolismus der Dichtung. Er erscheint nicht so ausgeprägt und stimmungsvoll wie

beim RO. Das Wilhelmslied ist nicht so schicksalshaft erfaßt wie dieses. Dafür hat es mehr menschliche Wärme, mehr Humor. Dauer hat recht, wenn sie S. 42 in dem Eindringen des Humors „eine Teilerscheinung eines größeren Vorgangs" sieht, „die Durchbrechung des heroischen Stils durch Aufnahme neuer Elemente, des Wunderbaren, Abenteuerlichen, Romanhaften, Unernsten." Im Aliscans (s. u.) hat sich der Durchbruch vollzogen. In unserem Liede ist nur wenig Uebernatürliches und nichts Wunderbares zu finden (S. 32). Wohl aber läßt sich eine stärkere Hinwendung auf das Diesseitige, Weltliche, Sinnliche, Alltägliche bemerken, als das Rolandslied aufzuweisen hatte. Dieser Verbindung des Geistigen mit dem Sinnlichen entspringt auch der Humor. Wendungen wie „De sul les hanstes si fust chargiez uns chars", die dem RO. fernlagen, erweisen diese Hinwendung zum Weltlichen. Aehnlich auch Umschreibungen wie „Entre ses cuisses out un corant destrier", wo das RO. nur die Feststellung „Si out un corant destrier" oder „Desor . . ." gebracht hätte. Die unausgeführten Vergleiche mehren sich dem RO. gegenüber. — Einige realistische Einzelheiten zeugen von einer sinnlicheren Vorstellungswelt des Dichters. Da sie aber stets übertrieben sind und nicht um ihrer selbst gegeben, bleibt für das Uebersinnliche noch Platz genug. Denn alles hat eine Bedeutung, die über die gewöhnliche Schilderung der Situation hinausweist. (Diese erweiterte Bedeutung erfaßt man allerdings nur dann, wenn man nicht nur die Wiedergabetechnik beachtet, sondern auch die „Aufnahmetechnik". Man muß die Person und die Situation mit eigenem Leben erfüllen, man muß sie bewegt sehen vor dem geistigen Auge. Einige Andeutungen können dann genügen, um das Geschehene zu Erlebtem zu machen.)

Die Menschen sind, wie Dauer S. 87 ff. feststellt „von innen her gesehen, von innen her erläutert". Darum sind sie nicht physisch anschaulich. Sie sind noch typisiert, aber doch in einer „fremden Mannigfaltigkeit an Typen" vertreten. Und verschiedene Typen sind einander gegenübergestellt, sodaß durch die Kontrastwirkung eine psychologische Antithese entsteht, die der ganzen Erzählung zu einer Moral verhilft. Innerhalb ihres engen Kreises sind die Menschen Individuen. Der Kreis ist so eng wie der des RO. Aber die Einzelmenschen sind weiterentwickelt, sie spalten sich in psychologisch trennbare Lager. Das ist neu gegenüber dem RO. und dürfte eine frühe schwache Wurzel zu der späteren psychologisierenden Anschauung der Romane sein.

Der Spielraum der Phantasie ist dem RO. gegenüber etwas verkleinert. Es fehlen die Aufzählungen von bloßen Namen. Es gibt neun Hauptpersonen, an Stelle von Nebenpersonen gibt es nur Kulissen oder Schatten. Die Helden wirken nur wie eine auf-

gemalte Kulisse. Ihre Zahl, die auch hier nur „viel" bedeutet, zeigt wiederum die Tendenz, die Kraft der Christenheit übertreibend zu betonen.

Wie im RO. so gibt es auch hier direkte Vorausnahmen.

Diese stilistischen Elemente hat das Wilhelmslied mit dem RO. gemeinsam. Der lyrisch-musikalische Charakter ist im Wilhelmslied allerdings nicht so beständig, er hat ganz bestimmte Höhepunkte, die durchaus liedmäßig wirken. Das sind die Refrains: Gerade diese auch formal lyrischen Stellen sind die wirkungsvollsten des ganzen Liedes. Das immer wiederkehrende „lunsdi al vespre" wie auch die anderen Refrains klingen wie ein Leitmotiv des Schicksals, erwecken ein banges Vorausahnen des Unheils.

Dauer S. 57 ff.: Das schmückende Element geht dem Sprachstil der Chansons de geste in der Regel ab. Das trifft für unsere Chanson in besonderem Maße zu. Die Ausschmückung in ihr ist an sich schon gering, bleibt zudem im Bereich des Sachlichen. 70 Prozent der Beiworte sind zwar schmückend, sie sind aber „wenig aufschlußreich, wenig charakterisierend, wenig farbig". Wohl aber in Aliscans.

S. 61: „Intensität des Ausdrucks, sprachlich ausführliche Darstellung eines Gedankens ist selten", ebenso die Doppelung. Sprachliche Schmuckmittel werden sparsam angewendet, anschauliche Schilderung fehlt ganz.

S. 63: Die direkte Rede ist unmittelbarstes Stilmittel. Wir finden im Wi. ein schlagendes Rede- und Antwortspiel. Die Reden sind zur Hauptsache dramatische Dialoge, darunter 1—3 zeilige Rede. (Eine dem RO. gegenüber neue Lebendigkeit). S. 64: Die Rede ist selbst Handlung.

Im Ganzen wirkt dieser Stil so, daß man den Eindruck hat, als sei die ganze Chanson ein Begleittext zu einem dramatischen Stück auf der Marionettenbühne. Das Spiel zu diesem Text und die Kulissen muß man sich aber selbst vorstellen. (Dauer S. 97: Die Natur ist zur Bedeutungslosigkeit verurteilt. Die Zeit wird zusammengerückt). Das geschieht durch die oben erwähnte „Aufnahmetechnik". — Mir scheint, daß diese Aufnahmetechnik, das heißt das innere Miterleben der Handlung, gerade einfachen, unverbildeten Leuten besonders eigen ist. Das „Einfach-sein" hat an sich nichts zu tun mit dem gesellschaftlichen Stand des Hörers oder Verfassers. Es ist nicht mit „gewöhnlich" gleichzusetzen. Diese Gleichsetzung ist erst statthaft, wenn die gesellschaftlich höheren Stände einer Bildung zustreben und sich bewußt absondern und die niederen in der Einfachheit beharren, die dann allerdings zu Gewöhnlichkeit entarten kann, da in ihr nur noch die Umbildung, nicht die Unverbildetheit sich kundgibt.

Sprache und Stil des Wi. schließen sich eng an die des RO. an. Die Auffassung, der Geist, der dieser chanson zugrunde liegt, unterscheidet sich nicht so wesentlich von dem des RO, wie Dauer annimmt (s. o. „eine chanson ohne Thema, ohne christliche oder nationale Bestimmung"). Allerdings verwischen humoristische Züge und einiger psychologischer Scharfblick, der durch eine stärkere Zuwendung zu den weltlichen Dingen entstanden sein mag, die Strenge der Blickrichtung und bringen ein unterhaltsames Element in die Dichtung. Auf jeden Fall ist sie volkstümlich und in ihrem drastischen Realismus jeder Verfeinerung abgeneigt. Und die Gefühlswelt hat noch den Vorrang vor der Sinnenwelt.

(Über Besonderheiten der Laissenverknüpfung siehe Mulertt a. a. O. S. 114.)

Le Charroi de Nîmes und La Prise d'Orange.

Diese Chansons de geste werden um die Zeit von 1150—1160 angesetzt. Erhalten sind sie nur in einem Sammelband zum Teil sehr luxuriöser Ausstattung. Das wäre ein Anlaß, an Überarbeitung zu denken. Die Kürze der Chansons aber, 1486 und 1548 Verse, bürgt dafür, daß der ursprüngliche Text nicht viel erweitert worden ist.

Beide Chansons haben ein sehr gleichartiges Aussehen. Deshalb wird es genügen, nur die eine näher zu behandeln. — Der Charroi ist in 57 Laissen eingeteilt. Es entfallen also durchschnittlich doppelt so viel Verse auf eine Laisse wie im RO. Die Zahl der größeren Pausen ist eingeschränkt. Überdies ist der Gesamtrhythmus verwischt durch große Längenunterschiede (5—135 Verse auf eine Laisse). Große und kleine Laissen folgen unmittelbar aufeinander. Die é-Endung als die leichteste wird rücksichtslos ausgenutzt. — Die Laissen sind viel weniger in sich geschlossen als die des RO.

Mulertt stellt S. 117 fest, daß Prise und Charroi rechte Muster wiederholender Chansons seien. („Beinahe sämtliche Laissenübergänge kennzeichnen sich durch eine der beliebten Wiederholungen. Antecipation fehlt ebensowenig wie der Gleichanfang; Zusammenfassungen stehen im allgemeinen überall im Bunde mit recommencements, welche es meist vorziehen, die Wiederholung in zwei und mehr statt in einem Verse zu geben. Daneben stehen mehrere Wiederholungslaissen. — Im Charroi de Nîmes herrschen ganz ähnliche Verhältnisse.") Die Technik der Laissenverknüpfung deckt sich in diesen Chansons mit der des Rolandsliedes, nur der Laissenrhythmus ist ein anderer.

Die Verse sind Zehnsilber mit strenger Zäsur nach der vierten Silbe und assonierendem Reihenschluß. Für diesen Vers gilt, was

von ihm schon bei der Besprechung des RO. gesagt ist. Im Groben ist der Rhythmus derselbe geblieben — da ja auch dieses Lied gesungen wurde — im Einzelnen hat er sich aber verändert. Kurze Nebensätze und häufige eingestreute Anreden, vor und nach denen Pausen einzusetzen sind, verkleinern die rhythmischen Einheiten. Das Enjambement dringt nur zögernd vor. Nachdrücklich betonte Worte werden nicht so häufig wie im RO. an die Spitze des Satzes (Verses) gestellt. Satzakzent und Sinnhochton fallen häufiger zusammen. Dadurch wird der Rhythmus freier, liebenswürdiger, moderner, aber auch gewöhnlicher und weniger nachdrucksvoll und poetisch. Das Spiel der Betonungen ist freier, lustiger: Charroi Vv. 238f.

Bertran, Guillelmes, ça venez, si m'aidiez!
Lors oi de vos, danz rois, molt grant pitié . . (Anreden),
Sire Guillelmes, dist li rois Looys, . . . Vv. 106 ff.
Gaigier ne autre, ne li rois d'Apolis
Qui de mes homes osast un seul tenir
Tresqu'a un an qu'il nen fust mort u pris
ou de la terre fors chaciez en essil . . .

Das ist ein modernerer Tonfall, der im Roman häufig, im RO. fast unmöglich ist. — Zwei drittel des Charroi sind direkte Reden. Dieser Umstand dürfte mit verantwortlich sein an dem lebhafteren Sprachrhythmus.

Auch im Stil weicht die feierliche Schwere des Rolandsliedes einer mehr festtäglichen, erzählenden, unterhaltenden Leichtigkeit. Diese Chansons müssen von einem Erzählungskünstler, einem Spielmann gedichtet worden sein, der seinen Hörern eine erbauliche und zugleich unterhaltsame Geschichte darbietet und der viel mehr bewußter Technik als dichterischer Eingebung verdankt (vgl. auch die Technik der Laissenverknüpfung). Es scheint nicht, daß bei ihm das Erlebnis des Irrationalen einen Darstellungsweg über das Symbol gesucht habe. Ausdrucksbewegungen sind selten und bis zur Gewaltsamkeit vergröbert. Wenn Wilhelm sich so mächtig auf seinen Bogen stützt, daß „dem König die Splitter vor der Nase herumfliegen", so ist das zwar eine Ausdrucksbewegung, aber in diesem Fall eher eine Affektentladung als ein allgemeingültiger Ausdruck seelischen Lebens. — Diese Vergröberung und dieses Absterben der symbolhaften Ausdrucksbewegungen ebnet den Weg zur freien Darstellung von Geschehnissen. Der Charroi will seine Worte buchstäblich genommen haben. Das ist das wesentlich Neue gegenüber dem RO. Die Chanson verlangt nicht geistige Mitarbeit und einfühlende Teilnahme. (Trotzdem darf man auch hier eine Gesinnungsgemeinschaft zwischen Sänger und Hörer annehmen. Dieser Zuhörer klascht sich auf die Schenkel und freut sich über List und Bosheit und

Treue Wilhelms und empört sich über die Schwäche des Königs, fühlt sich wohl selbst als kräftiger Kerl, der den König zu schützen vermöchte — oder er freut sich auch nur, daß es andere, vortreffliche Helden gibt, die ihm diese etwas mühselige Last abnehmen. Das Publikum des Charroi ist bestimmt nicht ein feingebildetes, höfisches. Er wird auf Volksfesten und Jahrmärkten den meisten Anklang gefunden haben, höchstens noch in den Behausungen des niederen Adels. Ich glaube kaum, daß diese und ähnliche Chansons de geste, wie Schürr behauptet, an ein aristokratisches Publikum gerichtet waren).

Der stilistische Aufbau ist sehr einfach. Zunächst ein Appell an die Hörer, dann ein ganz kurzes Stimmungsbild (dieses tritt, nach Schürr (S. 209), erstmalig im Charroi auf und stammt aus der höfischen Lyrik. Es kommt dann noch in späteren Chansons vor, ist aber für den höfischen Roman von Anfang an charakteristisch). Dieses Stimmungsbild erinnert in seiner Haltung stark an die Vorschriften der Rhetoriken. — Mit einem Sprung ist man dann mitten in der Handlung.

Den größten Teil des Charroi nimmt das dramatisch gehaltene Zwiegespräch zwischen Ludwig und dem König ein. In diesem Gespräch finden wir einen Zug, der im RO. nicht anzutreffen war: Es sind zahlreiche Anekdoten eingestreut. Das ist nicht gerade dazu angetan, die Spannung zu heben, aber dazu, zu Erbaulichem auch Unterhaltendes zuzufügen. Durch das Zwiegespräch erfahren wir auch den Grund, warum Wilhelm den Zug gegen Orange unternimmt. Daß diese Begründung überhaupt gegeben ist, und daß sie nicht den Kampf gegen die Ungläubigen, sondern die Eroberung eines Lehens enthält, deutet auf einen anderen Geist als ihn das RO. hatte.

In der Gegenüberstellung des stolzen und kräftigen Vasallen und des milden schwächlichen Königs liegt eine Antithese, wie man sie sich kaum wirkungsvoller vorstellen kann. In ihr kann sich eine aufrührerische Tendenz verbergen, vielleicht aber auch eine tendenziöse Spiegelung der Zeit — der schwache König, dem geholfen werden soll. Jedenfalls ist es eine dem RO. gegenüber gewandelte Tendenz.

Sonst sind Antithesen nicht häufig. Ebensowenig die musikalische Repetitio cum Variatione, wenn man von den Laissenanfängen absieht. Die stilistischen Kunstmittel des RO. werden noch gebraucht, aber nachlässig und weniger häufig, sozusagen schulmäßig.

Der Spielmann und seine Erzählung stehen mehr im täglichen Leben als das RO. Raum und Zeit sind nicht ganz so unbestimmt gehalten. Ein gewisser derber Humor und auch etwas Ironie kom-

men zur Geltung. Zu einer Ausbildung von Vergleichen kommt es aber noch nicht. Dazu arbeitet unser Spielmann zu wenig mit sinnlichen Vorstellungen.

Seine Helden sind immer noch Übermenschen in Wort und Tat, wobei allerdings als Neues festzustellen ist, daß sich die Übermenschlichkeit des einen „Helden" als allzugroße Schwäche kundgibt. — Diese Menschen werden aber in eine „menschlichere" Umgebung versetzt. Das Leben von Bauern und Kaufleuten kommt zur Darstellung, wenn auch nicht als Selbstzweck. Die Heiden verteidigen nicht ihren Glauben, sondern ihre Häuser. Wilhelm kämpft so nebenbei für Vaterland und Christentum, die Hauptsache ist ihm das durchaus reale Bedürftnis des Landerwerbs. Dabei wird allerdings das ethische Moment der Vasallenehre in den Vordergrund gerückt. Es ist nun bezeichnend, daß die Ethik mehr als Pflicht denn als Trieb zum Ausdruck kommt. Und die Erfüllung der Pflicht soll Belohnung bringen.

Die Apostrophe, die doch ein Zeichen persönlicher gefühlsmäßiger Teilnahme sein soll, fehlt, ebenso die Personifikation. Der Charroi teilt mit dem RO. die Abneigung vor Künstlichkeiten. Er ist noch unkünstlicher, allerdings auch unkünstlerischer als das RO.

Im Charroi ist noch das Wohl und Weh der ganzen Nation mit dem Schicksal des Einzelhelden verknüpft, und dieser Held macht noch keine inneren Wandlungen durch. Die Frau spielt darin noch keine Rolle. Anders in der Prise. Dort ist die Liebe, der Kampf um eine Frau, das ausschlaggebende Motiv. Die höfische Liebesdoktrin (Faral, Sources S. 408 ff.) hält in Vv. 290, 371 ff. ihren Einzug in die Prise und damit in die Chansons de geste. (Vgl. Rennert, S. 15ff. Die Beispiele stammen ausschließlich aus späteren Zeiten). Schürr S. 209 bemerkt zu Recht, daß die Chanson de geste deswegen noch nicht in die Minnedienerei des höfischen Romans verfällt. Am allerwenigsten natürlich die Prise.

Ebenfalls ein neues Element, das Charroi und Prise den mittelalterlichen Rhetoriken (indirekt also von klassischen Vorbildern, vgl. Faral, Arts poétiques S. 75 ff.) entnehmen, bilden die descriptiones, im Charroi z. B. die Beschreibung von Orange und von Thibauts Palast (allerdings noch einem Erzählenden in den Mund gelegt) und in der Prise die Beschreibung des Gartens und der wunderbaren Kleidung Orable's.

Die Sprache ist rauh und herzhaft, nicht so archaisch wie die des RO. Der Wortschatz ist um einige Begriffe des täglichen Lebens bereichert und völlig eines symbolischen Charakters entkleidet. Geblieben ist jedoch der verbale Charakter dieser Sprache. Das hängt anscheinend mit der Volkstümlichkeit dieser Chansons zusam-

men — sie verwenden gerne Konstruktionen mit Präposition und Infinitiv. —

Im Charroi lassen sich einige Fälle von modernem Gebrauch des Imperfekts belegen. Die Zeiten wechseln nicht ganz so sprunghaft wie im RO. Die bevorzugte Zeit des Charroi ist das Perfekt in seinen beiden Formen. Das zeitlose Präsens ist selten.

Die Sprache des Charroi ist moderner als die des Rolandsliedes, der Stil flüssiger, populärer, einfacher, der Geist diesseitiger und volkstümlicher (bezeichnend ist vielleicht, daß dasjenige Personalpronomen, das am häufigsten als Subjekt gesetzt wird, „ge" ist).

Die Schicksalsluft des Rolandsliedes hat in den behandelten Chansons ihre Richtung geändert. Annäherungen an den Roman ließen sich bereits in mancher Hinsicht feststellen. Das wichtigste für unsere Betrachtung ist aber das Abbröckeln der Gesinnung in diesen Epen, die am leichtesten den Verfall der folgenden Chansons erklärt und sie aufnahmebereit macht für Elemente, die sich vom Roman aus in dem mundartlichen Schrifttum breit machen.

Coronement Looïs.

Die Chanson von dem „coronement Looïs" ist in 9 Sammelbänden erhalten, die alle späteren Zeiten angehören. Die Abfassungszeit der Chanson wird mit 1130—1150 angegeben, also noch vor dem großen Umschwung, der gegen 1150 das nordfranzösische Schrifttum traf. Von einem Einfluß des Romans kann also hier kaum die Rede sein, wohl aber läßt sich, negativ gesehen, ein Fortgang vom RO. bemerken, der in einem Abbröckeln der Gesinnung besteht. Darin liegt das Cor. auf einer Linie mit dem Charroi de Nîmes. Ich kann mich also kurz fassen und nur einzelne Züge vermerken, die besonders wichtig sind oder vom Charakter des Charroi abweichen. Es besteht die Möglichkeit, daß das Epos ursprünglich nicht ein Ganzes war, sondern daß verschiedene Teile aus verschiedenen Zeiten stammen und nachträglich zusammengefügt wurden. Da diese Teile aber zeitlich nicht weit auseinanderliegen können und sicher alle vor 1150 aufgesetzt wurden, erübrigt es sich, auf sie gesondert einzugehen.

Der Laissenrhythmus ist vollkommen verwischt. Die Durchschnittslänge einer Laisse beträgt etwa 43 Verszeilen, die kürzesten Laissen haben 3, die längste hat 187 Verszeilen aufzuweisen. — Die Laissen sind nicht untereinander austauschbar, eher noch die „Branchen", die man auch als „Kapitel" auffassen könnte. — Die Assonanzen sind ähnlich wie beim Rolandsliede.

Obwohl die Chanson sich als „corteise" und „avenant" ausgibt (Die Einleitung, in der sich diese Worte befinden, könnte aber ein Zusatz späterer Zeiten sein), ist in dem Cor. keine Spur von höfischer Verfeinerung zu finden. Die Technik der Laissenverknüpfung ist sogar dem RO. gegenüber vergröbert (Mulertt, S. 115 f., stellt im Cor. eine starre Monotonie fest. „Antecipationen sind wenig ausgebildet". Im übrigen setzt das Cor. die Gewohnheit des RO. in der Laissenverknüpfung fort).

Der Stil des Cor. weist unmittelbare Anknüpfungen an das RO. auf (Schürr, S. 182 und Anm. 18, S. 211). Er ist aber dem RO. gegenüber veräußerlicht. Es fehlt der Stimmungsgehalt, die dichterische Ergriffenheit. Deswegen wirken die zahlreichen wörtlichen Wiederholungen nicht leitmotivartig stimmungserfüllt, sondern gehäuft wie nach der Vorschrift: „doppelt genäht hält besser". Darin nimmt allerdings die Branche II eine Ausnahmestellung ein, die an besonders eindrucksvollen Stellen Laissenwiederholungen bringt und einzelne Szenen hübsch variiert. Branche II bildet auch wirksame Gegenüberstellungen aus. Aber gerade diese Branche bringt eine bisher unbekannte Anschaulichkeit in das Schrifttum mit der grotesken Gestalt des Riesen Corsolt. Er offenbart sich nicht nur durch erschreckliche Taten, sondern auch in seiner Körpergröße, seinen Gesichtszügen, seinen rollenden feurigen Augen und seinem ungeschlachten Gebaren. Er unterscheidet sich gewaltig vom Papst, von Wilhelm, von Gui d'Alemaigne. Wir haben verschieden ausgeprägte Persönlichkeiten vor uns. (Ansätze zu Personalbeschreibungen finden sich, zitiert nach Schürr, S. 210 in den Versen 305, 820, 1360, 1374, 1376).

Dazu kommt etwas völlig Neues: jeder dieser Helden spricht die ihm angemessene Sprache — wie sehr unterscheidet sich doch die grobe Rede des Riesen von den bescheidenen demutsvollen Worten des Papstes und dem etwas anmaßenden, aber doch in den Grenzen des Anstandes bleibenden Ton Wilhelms! Der Hörer hat sich nicht mehr die Verschiedenheiten der Personen selbst auszumalen, der Dichter besorgt es schon.

Wilhelm wird von moralischen Regungen heimgesucht, und diese werden analytisch dargestellt, wenn auch nicht in der Form des fiktiven Dialogs, wie er in den Romanen so beliebt ist. — Der kleine König Ludwig ist durchaus keine idealisierte Gestalt. — Es ist bei den Personen des Cor. wie bei den Figuren am Westportal von Chartres: sie sind stilisierte Gestalten, tragen aber Köpfe mit individuellen Gesichtszügen.

Wie überhaupt in der Wilhelmsgeste, lassen sich auch hier humoristische Züge bemerken, die so gar nicht zum schweren Ernst

der Sprache passen wollen. Bekannt ist ja die schöne Stelle V. 1195 f:

> Mais que mon nes ai un poi acorcié
> Bien sai mes nons en sera alongiez...

Dieser Humor hat etwas Verbindliches. Er entspringt einerseits aus Menschenkenntnis und andererseits aus einer gewissen Erhabenheit über den Ernst des Lebens (der auch die Romane auszeichnet).

Wenn es von Wilhelm angesichts der feindlichen Uebermacht heißt V. 355 „De tant de reis se comencet a seignier", so ist das an sich eine verständliche Ausdrucksbewegung, die Darstellung scheint aber doch nicht dem Ernst der Lage angemessen zu sein, besonders, wenn die „Königsschar" wie ein Gegenstand den Teilungsartikel bekommt. — Dichter und Hörer gewinnen einen gewissen Abstand von den Begebenheiten der Erzählung, sie erleben nicht so unbedingt mit wie die des RO. Das bedeutet aber auch, daß das, was gesagt wird, wörtlicher zu nehmen ist und weniger symbolisch. Es wird durch eine rationalistisch-materialistische Denkart und Ausdrucksweise veräußerlicht.

Um humoristisch zu wirken, müssen die Menschen neben der idealen Einseitigkeit Rolands noch eine zweite, widersprechende Natur haben oder mit den Kleinheiten des Lebens zusammenstoßen. Sie müssen „menschlicher" sein. Im Cor. sind es die Helden selbst, die plötzlich, so unüberwindlich sie sonst sind und so großartig sie sich sonst geben, eine heftige Angst überkommt, wie sie Wilhelm gegenübertreten. Hochmut wechselt mit Entmutigung und bringt so eine komische Wirkung hervor, besonders, wenn, wie bei Corsolt, die sichtbaren Taten nicht mit den geheimen Gedanken übereinstimmen. — Aehnlich stellt sich Wilhelms Wille nicht immer unmittelbar dar, er ist auch als Denken ausgedrückt. Und manchmal kommt es anders als er denkt. Er wird nicht von Rolands Selbstbewußtsein getragen, das alle Hindernisse überwindet.

Das Uebernatürliche, das Irrationale, soweit es dargestellt wird, liegt im Cor. in einer dem Hörer naheliegenden Ebene. Es ist nicht ein gläubiger Drang, der die Helden Wunderdinge vollbringen läßt, sondern Gottes und der Reliquien Wunderkraft. Gottes Hilfe steht nicht von vorne herein auf der Seite der Christenheit, sondern wird durch Gebete erlangt. — Die Tendenz — der Starke hilft dem Schwachen — ist deutlich genug ausgesprochen, um allgemein verstanden zu werden, ebenso die Pflicht, das Königtum zu stützen und in der Religion Hilfe zu suchen. —

In Branche III geht die Auflockerung des Stiles noch weiter. Das eingehen auf nebensächliche Dinge, d. h. Beschreibung um ihrer selbst willen ist hier noch stärker als in Branche II. Durch geschickt

eingelegte Episoden wird die Handlung direkt aufgehalten und indirekt weitergeführt (Vgl. V. 1450 ff.). Man erfährt Neues aus fremden Munde. Dadurch wird die Darstellung viel lebendiger. (Es sind in der Hauptsache rhythmische Wechselgespräche, die die kleinen Einheiten des Verses füllen, also schnell aufeinanderfolgen: V. 1458 ff.: „Dont iés tu, frere? — De Tours de Saint Martin. — / Ses tu noveles nules? Car nous en di! — / Oil, bels sire, del petit Loois..." V. 1751 ff.: „... Deit il puis faire traison por loier? — Nenil, bels sire, dient li chevalier / Et s'il le fait, quels en est li loiers? / — Penduz deit estre comme lerre fossiers". Solche Dialoge sind uns bisher noch nicht begegnet (vgl. auch Vv. 1788 ff.). (Ebenso Raoul II, Vv. 6307 ff.; Hilka, Die direkte Rede, S. 45, nennt solche Dialoge „ungleich künstlicher" als die üblichen Boten-Dialoge in anderen Chansons. „Ein lebhafter Zug und eine erregte Stimmung" durchziehe sie.)

Der Hintergrund der Kämpfe ist stets verändert. Die Kämpfe selbst sind nicht in Einzelkämpfe aufgelöst, sondern zusammengefaßt (tant halberc et tant escu usw.). Besondere Vorfälle, wie z. B. V. 1788 ff. sind dafür umso ausführlicher behandelt.

In Branche III kommen Personen zum Wort, die bisher von poetischer Behandlung ausgeschlossen waren. Ein Portier entwickelt besondere Fähigkeiten und wird zum Ritter geschlagen, was eine gute Gelegenheit gibt, die Dinge aufzuzählen, die ein guter Ritter braucht — ein Zug, der romanhaft anmutet (digressio). — Die Bürger kommen zum Wort. — Die armen Ritter werden zur Beteiligung an einem Feldzug aufgefordert, wobei ihnen reicher Lohn in Aussicht gestellt wird.

Der Spielmann selbst betätigt sich des öfteren mit rhetorischen Fragen, Zwischenrufen und Erklärungen (Sentenzen). Vgl. etwa V. 1723 „car de clarté aveit pou el mostier", wo der Spielmann es für nötig erachtet, eine Situation zu begründen.

Die Sprache des Cor. ist wesentlich moderner als die des RO. oder des Wilhelmsliedes. Sie scheint gepflegter zu sein als die des RO. ohne indessen gebildeter zu wirken. Der Gebrauch der Tempora ist geregelter und nicht so sprunghaft, die Inversion ist weniger häufig, die Wortstellung fester, der Artikel häufiger gesetzt. Das „pas" der Verneinung ist stets gesetzt, der Teilungsartikel ungleich häufiger als im RO. Die Sätze wirken nicht so unbeholfen und schwerfällig, aber auch nicht so eindrucksvoll.

Wie weit bei dieser Modernisierung der Sprache der oder die Dichter bewußt beteiligt sind, ist schwer festzustellen. Der Einleitung nach, wo eine „corteise" Dichtung versprochen wird, sollte man be-

wußte Sprachverfeinerung annehmen. Mir scheint diese Ankündigung aber doch mehr Verbrämung zu sein. Es gibt zwar noch andere Anzeichen dafür, daß der Dichter auf einen guten Ton hinaus will, so z. B., daß alle kleine Arbeit von den namenlosen „on's" ausgeführt wird (on li ameine le cheval . .), oder die Erwähnung von Romulus und Julius Caesar, die entschieden ein Zeichen von Bildung sein soll. Aber das sind nur Aeußerlichkeiten. Die Chanson ist trotz der hochtrabenden Ankündigung weiter entfernt von höfischer Verfeinerung als von der Wucht des Rolandsliedes. Trotzdem ist sie in der Zerstörung der Schicksalsluft des RO. weit fortgeschritten. Damit ebnet sie den Weg zu neuen Ausdrucksformen, die sie in bescheidenem Umfange auch selbst schon übernommen hat.

Aiol et Mirabel.

Die Chanson von Aiol et Mirabel ist nur in einer Überarbeitung des 13. Jahrhunderts erhalten. Ihre Entstehungszeit wird in die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts gelegt. Der Verfasser ist unbekannt. Der Sprache nach ist zumindest die Überarbeitung im picardischen Gebiet entstanden, also im Gebiet der dichten Besiedlung, der Städte, des Bürgertums, im Gebiet des Regens und der langen Winternächte.

Die Chanson — sie nennt sich mehrfach canchon und am Schluß einmal romans — ist sehr beliebt gewesen, wie lateinische und mundartliche Zeugnisse erweisen (bei Förster S. XXV).

„Die ganze Handschrift (sie ist in einem Sammelband mit einer weiteren chanson und zwei Romanen vereinigt) ist mit zahlreichen Miniaturen, welche mit Deckfarben ausgeführt sind, verziert . . . Sonst finden sich am Anfang jedes Stückes und an bedeutsamen Abschnitten größere Initialen, im übrigen findet man die gewöhnlichen kleinen Initialen, welche den Anfang jeder neuen Tirade zieren und abwechselnd mit roter und blauer Deckfarbe gemalt sind" (Förster, S. I).

Dreierlei ist daran bemerkenswert: 1. die reichliche Verzierung erweist, daß der Aiol zum mindesten in dieser Handschrift gelesen wurde. 2. Die gemeinsame Aufzeichnung dieser Chanson mit zwei Romanen dürfte nicht zufällig sein. 3. Durch besondere Initialen werden größere Abschnitte kenntlich gemacht; das entspricht der Einteilung der Romane.

Aiol zählt 10985 Verse und erweist sich dadurch als ungewöhnlich lang im Vergleich zu älteren Chansons.

Die 285 Laissen haben im Durchschnitt 39 assonierende Verse. Einer großen Anzahl von kurzen Laissen (5—20 Verse, was den

Gewohnheiten des RO. entsprechen würde) steht eine ebensogroße von langen Laissen (über 100, ja bis 504 Verse!) gegenüber. In den meisten Fällen scheint die Länge der Laissen rein willkürlich zu sein, umsomehr als Thema und Laisse sich durchaus nicht immer decken (Vgl. hierzu die Arbeit von Martin Deutschkron, Die Technik des Tiradenbaus in der Chanson Charles le Chauve, Diss. 1918). Von einem Laissenrhythmus kann keine Rede mehr sein. Kurze Laissen sind oft gehäuft, ohne daß ein stilistischer Grund dieser Häufung ersichtlich wäre wie etwa im Wilhelmslied.

Mulertt S. 133 f. stellt im Aiol viele Beispiele von Wiederholung und Laissenverknüpfung, Gleichanfänge in seltener Menge, Résumés und Recommencements in großer Zahl fest, auch schematische, fast parallele Strophen, aber keine Wiederholungslaissen. Ob das auf bewußt archaisierende Absicht zurückzuführen ist (andere Epen derselben Zeit zeigen nicht diese entwickelte Laissenverknüpfung, s. Mulertt S. 135), oder ob ob es verfehlter Tradition, dem Absinken des guten Geschmackes entspringt (Mulertt, S. 173), ist schwer zu entscheiden.

4323 Verse sind Zehnsilber, 6652 sind Alexandriner. Diesen merkwürdigen Wechsel des Versmaßes (die Alexandriner sind über das ganze Lied verstreut) erklärt Förster S. XXXIII als Werk des Ueberarbeiters, den eine lückenhafte Vorlage zur Neubildung von zahlreichen Versen gezwungen habe, die er dann in dem ihm genehmeren Alexandrinerversmaß durchgeführt habe. Man darf wohl auch mit Schneegans (F. Ed. Schneegans, Zur chanson de geste „Aiol et Mirabel", in Beitr. zur roman. Philol. 1899, S. 397 ff.) an Interpolationen, Zerdehnungen denken. — Ein Unterschied in der Laissenbehandlung bei Zehn- oder Zwölfsilber liegt nicht vor.

Die Alexandrinerverse zeigen nur wenige enjambements und eine strenge Zäsur in der Mitte, wie es ja in der Natur dieses Versmaßes liegt, sodaß wir einen eintönigen Fluß sechssilbiger Einheiten mit größeren Pausen vor uns haben. Das ist eine Art, einem Widerspruch zwischen Sinnpause und Verspause zu begegnen. Dadurch wird der Tonfall prosaischer, was häufig durch eingeschobene kurze Relativsätze verstärkt wird.

Diese Einschübe finden sich besonders oft bei den Zehnsilberversen, die im übrigen den Widerspruch zwischen Sinn- und Verspause durch Schwächung der Zäsur und enjambements zu überwinden suchen. Diese Zehnsilber zeigen die ungewöhnliche Art des Einschnittes nach der sechsten Silbe, die neben wenigen Ausnahmen nur in der Lyrik zu finden ist (Förster, S. XXXIII). Das ergibt einen eigentümlichen Rhythmus, einen lyrischen Klang (der so gar nicht zum behandelten Stoff passen will), der entfernt an Kehrreime erinnert, ein trotziges Aufbäumen am Schluß.

So bekommt der Strom der Erzählung bei allem Stocken doch eine geschlossenere Form als beim Zehnsilber 4 : 6. Die viersilbige Einheit wird des öfteren zwischen die beiden sechssilbigen eingeschlossen, z. B. Et quant Aiols vint outre qu'il l'ot passe.

Fierement le regarde . . . V. 4352 f.

oder Et s'ai un besant d'or vees le chi

Que por Dieu me dona uns pelerins. V. 2253 f.

Diese und unzählige andere solche Beispiele zeigen, ins Versmaß eingebaut, einen Satzrhythmus, dem wir auch sonst im Aiol begegnen. Er entsteht dadurch, daß ein Ausruf, eine Erläuterung, ein Relativsatz mitten in den Hauptsatz eingeschoben wird, wodurch der ganze Rhythmus lebendiger, lockerer, und die Regelmäßigkeit und Starre, die die älteren Chansons kennzeichnet, vermindert, wenn auch nicht überwunden wird, z. B.

Dame, che dist Aiols, uo grant merchi
Del bien que m'aues fait, puis que ving chi,
Dameldex le ueus mire, qui ne manti! V. 2238 ff.

Wenn die Parataxe noch immer das Hauptmerkmal der Syntax bleibt, so wird doch im Aiol immer wieder, gerade durch diese eingeschobenen Sätze und sonstige durch Konjunktionen eingeleitete Nebensätze der Versuch gemacht, sie zu überwinden.

Die Assonanzen sind ähnlich denen des Rolandsliedes, eine Neigung zum Reimen scheint (merkwürdigerweise) nicht vorzuliegen. Die weiblichen Versausgänge gewinnen an Boden. Es folgen nie zwei weiblich assonierende Laissen aufeinander.

Zum Stil des Aiol. — Ueber die Entstehungsgeschichte des Aiol schreibt Schneegans (a. a. O. S. 407) folgendes: „Es (das Epos) ist nicht das Werk eines in der Tradition der Epenüberlieferung aufgewachsenen jongleur's, der in den Bahnen seiner Vorgänger weiterarbeitend aus epischen Gemeinplätzen handwerksmäßig ein Gedicht verfaßte, sondern es ist das Kunstprodukt eines geschickten Dichters, der mit Benutzung bekannter epischer Motive etwas Neues geschaffen hat". — „Es ist eine traditionslose, rationalistische Erzählung, die nicht mehr unter der Einwirkung des Schreckens der Sarazenen steht", (S. 408).

Die Chanson von Aiol et Mirabel erzählt durchgehend die Erlebnisse einer Einzelperson. Sie erzählt (statt zu singen), und sie erzählt Erlebnisse. Das Interesse ist vom Allgemeinschicksal eines Volkes und dessen Führer oder einer Religion auf das Einzelschicksal einer hervorstechenden (Phantasie-) Einzelperson verlegt. Es liegt also gegenüber der ersten Gruppe von Chansons de geste eine neue Stoffart mit neuer Auffassung vor (hierüber vorzüglich die Schneegans'schen Ausführungen), und die wird auch verschie-

den behandelt. — Elemente der Handlung sind den höfischen Romanen entnommen (Schneegans, S. 410 und Gustav Engel, Einflüsse der Arthusromane auf die chansons de geste, Diss. Halle 1910 passim).

Das Interesse am Stofflichen wiegt vor. Dieser Stoff wurde wohl nicht, trotz einiger diesbezüglicher Andeutungen des Vortragenden (Vgl. Vv. 78 ff.), von diesem als bekannt vorausgesetzt, sondern war neu und unerhört. Um ihm eine besondere Würze zu geben, brauchte er Spannungsmittel. Die „lyrische Volksgemeinschaft" zwischen Vortragendem und Hörer bestand infolge des Fortfalls gemeinsamer Interessen nicht mehr, wie die reklamehafte Einleitung und die ganze Auffassung des Liedes zeigen. Ebenso fehlt die innere Spannung, das bange Miterleben, die hingebende Einfühlung in ein transzendentes Geschehen. Darum die Spannungsmittel.

Die Spannung erweckt der Spielmann des Aiol sehr häufig durch mehr oder weniger geschickte Andeutungen auf das Kommende: „Jetzt geht es ihm dann schlecht!", „Gott steh ihm bei, sie wollen ihn verderben!", „Gott, daß er nicht weiß, daß das Räuber sind" und ähnliches. (Solche Ausrufe finden wir auch im RO., aber so viel ich weiß nur in drei Fällen, wo sie wirklichem Mitgefühl entspringen). Oder — das ist seltener — der Spielmann läßt den Helden in seinem Mißgeschick sitzen und wendet sich anderen Dingen zu, bis er ihn schließlich befreit. Oder — das ist wiederum häufiger — er läßt es dem Helden sehr lange schlecht gehen, bis schließlich Rettung kommt. Ein wenig Geheimniskrämerei ist auch dabei — Aiol nennt bis gegen Schluß seinen Namen nicht, wodurch das Gelingen seines Vorhabens verzögert wird. Um jedoch eine allzugroße Ungeduld zu vermeiden, gibt der Verfasser zwischendurch beruhigende Erklärungen über das zu erwartende glückliche Ende der Erzählung. Uebrigens wird dadurch, daß der Verräter Makaire sich immer wieder der Bestrafung entziehen kann, der Gang der Handlung erweitert und die Spannung verstärkt. Schneegans sagt S. 410, daß die Komposition mit der verschlungenen Handlung an die höfischen Romane gemahne.

Der Aufbau zeigt statt dem zeitlosen Nebeneinander der älteren Chansons ein zeitliches Hintereinander (das drückt sich auch im Kleinen, in der Satzverknüpfung aus). Er beginnt mit der Vorgeschichte des Vaters und der Geburt des Helden, und dann fügt sich in zeitlicher Folge, Episode nach Episode, der Schicksalsweg des Helden über Erfolg und Mißgeschick bis zum schließlichen Enderfolg. (Vgl. dazu die Inhaltsangabe bei Schneegans, der sie insbesondere auf die Romanhaftigkeit des Aufbaus hin untersucht hat).

Der Stil ist alles andere als knapp. Wo das RO. knappe Szenen hatte, hat Aiol behaglich gedehnte Episoden. Der Verfasser

weilt gerne und lang bei Nebensächlichkeiten. Er geht auf Dinge ein, die weder für den Gang der Handlung noch, wie mir scheint, für die Entwicklung einer Stimmung notwendig sind. Er ist so von der Umwelt des Helden gefesselt, daß er das Wesentliche nur in dem Gestrüpp dieser Umwelt verborgen wiederzugeben vermag. Die unzähligen Einzelheiten (unter denen das Essen, die Versorgung der Pferde, die Wahrung guter Sitten und das ganze Gewirr städtischen und ritterlichen Lebens hervortreten), verwirren einerseits, halten auf, verwässern, andererseits schaffen sie einen natürlichen und bewegten Hintergrund. Die ganze Breite mittelalterlichen Lebens tut sich auf. Was an Dynamik verloren geht, wird an Statik gewonnen, das heißt, es machen sich Ansätze zu einer Milieuschilderung bemerkbar.

Weiterhin geht die Chanson von Aiol et Mirabel nicht auf Wirkung aus, indem sie an der einen Stelle das eine rechte Wort setzt wie etwa das Rolandslied, und dieses eine Wort dann hintergründig schillernd eine ganze Welt umfaßt (durch den Symbolgehalt des Wortes), sondern indem sie durch mehrere Worte den allgemeineren Begriff abzustecken sucht. Sie geht also nicht von der Allgemeinvorstellung aus, wie das RO. z. B.

RO. V. 814 ff. Halt sunt li pui et li val tenebrus
Les roches bises les destreiz merveillus
(Le jur passerent Franceis a grant dulur),

wo eine wirklich allgemein gehaltene Landschaftsschilderung die ganze Stimmung untermalt, sondern von Einzelvorstellungen, die in der Summe dann die Allgemeinvorstellung ergeben. Darum können, weil sie ja abgrenzend und näher bestimmend sind, die Wortdoppelungen und -häufungen nicht steigernd, sondern nur veranschaulichend wirken:

Aiol V. 184 ff. Quant uous uenres biaus fiex a le roi court
Asses i troueras dus et contours
Uesques et archeuesques et uauasours
Poures seres et nus et besognous
Et desgarnis de dras et soufraitous
Mais il n'i ara certes plus franc de uous...

Im Beispiel aus dem RO. merkt man deutlich, wie die Grundstimmung „düster" die einzelnen symbolhaften Ausdrücke dieser Düsterkeit eingegeben hat, während im Beispiel aus Aiol der königliche Hof eine Summe hoher Personen ist, bei denen man infolge der Summe unangenehmer Eigenschaften, die zusammen den Begriff „Armut" ergeben, nur durch das „franc" bestehen kann.

Was der Aiol dem RO. gegenüber an Schlagkraft verliert, gewinnt er an Anschaulichkeit. Die Dinge werden nicht mit einem Blicke übersehen, die Welt ist zu weit. Darum wird sie durch mög-

lichst viele Einzeldinge abgesteckt. Aehnlich verhält sich der Roman der Welt gegenüber.

Diesem Drang, die Dinge weitläufig abzugrenzen entspricht auch die Verwendung des Stilmittels, das die mittelalterliche Poetik digressio nannte, Beschreibung um ihrer selbst willen. Nicht mehr wirksame Tat und wirkende Rede ist alles, sondern es gesellt sich dazu noch die im Einzelfall wirksame oder unwirksame Umwelt in farbiger Schilderung, und die überlegende, mitteilende, höfliche oder unterhaltende Rede. Nicht immer drückt sich, wie im RO. in der Rede auch Handlung aus. Es wird geschwätzt und gescherzt. (Zur direkten Rede in Aiol vgl. noch die Feststellungen Hilkas in „Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes", Diss. Breslau 1902, S. 21 ff.: „Im Aiol finden sich Monologe aller Art, Gedanken-, Gefühls- und Liebesmonologe in verhältnismäßig breiter Ausgestaltung. Im Aiol findet sich sogar ein fingiertes Zwiegespräch mit sich selbst. Früheren Chansons waren breite Monologe und insbesondere die Liebesmonologe völlig fremd. Wir dürfen im Aiol deshalb an Einfluß der Artusromane denken". — Das stilistische Mittel der Klage und Gebete nehmen in späteren Chansons, ganz besonders auch im Aiol, überhand. Ich sehe darin Auswüchse der amplificatio. Dem Aiol geht trotz allen Einflusses von Seiten des höfischen Romanes das Gefühl für geschmackliche Grenzen ab).

Vergleiche gehören, soweit sie ausgeführt sind, im Aiol noch zur Seltenheit, es lassen sich aber Ansätze dazu bemerken, z. B.:

V. 225 ff. Li oiseus debonaires del bos rame
Il meismes s'afaite bien le saues
Autresi Aiols fait el bos li ber...

Es ist in diesem Beispiel und in anderen dieser Art auffallend, daß li oiseus in der Einzahl genommen ist, in einer Einzahl, die wohl nicht die ganze Gattung vertritt, sondern die ein Einzelwesen darstellt, das dem Einzelwesen Aiol gegenübergestellt wird. Merkwürdig ist hier auch, daß der Schlußsatz nicht das Subjekt invertiert, wie nach dem einleitenden autresi zu erwarten wäre. (s. u.). Bemerkenswert ist die Häufung der Epitheta.

Es wird schwer fallen, im Aiol, wie überhaupt in späteren Chansons, Ausdrucksbewegungen zu finden. Wer sein Augenmerk auf das stofflich Neue richtet, wird sich nicht in Gebärden einleben wollen, umsoweniger, als jetzt Möglichkeiten der seelischen Analyse bestehen.

Auch die wirkungsvollen Gegenüberstellungen (Antithesen) des RO. wird man im Aiol vergeblich suchen. Das obengenannte Beispiel Vv. 184 ff. ist an sich antithetisch, aber die Antithese ist gar nicht als solche aufzufassen, weil Aiol wegen seiner königlichen

Abstammung gar nicht den hohen Würdenträgern gegenübergestellt wird, sondern einer der ihrigen ist, nur zufällig arm und unbekannt. Diese Antithese ist nicht stimmungsvoll, sie ist nicht rührend, denn es fehlt der allgemein gültige Hintergrund, der dann entstehen würde, wenn Aiol wirklich ein anderer wäre als die hohen Herren.

Die Wiederholungen spielen auch im Aiol eine große Rolle (s. o.). Da sie aber nicht immer auf besonders wirkungsvolle oder wichtige Szenen fallen, wirken sie eher als Häufungen des gleichen Vorsatzes. Dazu zählen die vielen formelhaften Ausdrücke bei gleichartigen Geschehnissen, die doch wohl einer literarischen Tradition entspringen. Es finden sich aber auch wirkungsvolle und steigernde Wiederholungen, die am ehesten zur Beleuchtung eines seelischen Wandels oder Zustandes angewandt werden (z. B. die Stellen, wo Aiol immer wieder verhöhnt wird und nach anfänglichem Aufbrausen sich immer wieder beherrschen muß, so daß der Ausdruck seines Leidens und seiner Selbstbeherrschung ständig gesteigert wird. Darin liegt wohl eine ganz bewußte künstlerische Absicht des Spielmanns vor).

Die formale Parataxe, die doch im RO. infolge ihrer Blockhaftigkeit äußerst wirksam war, ist im Aiol stark abgeschwächt. Man vergleiche etwa die beiden folgenden Beispiele:

RO. Vv. 2056 Rollant ad doel / si fu maltalentifs /
En la grant presse cumencet a ferir.

Aiol Vv. 2322 Par le foi que ie doi sainte Marie
Ja ne ueres passer Pasque florie,
Se ie encontre Makaire le mal traitre
Qu'a l'espee trenchant d'achier burnie
Cuic envers lui mostrer tel estouchie
Dont li gira sanglans li cors sans uie.

Das viele attributive Beiwerk überwuchert hier den Gedankengang, der zudem noch zergliedert und in seinen einzelnen Zügen wieder verknüpft ist.

Von den Stilrezepten der mittellateinischen Rhetoriken, die wir bei der Behandlung des RO. betrachtet haben, finden sich folgende im Aiol befolgt: 1. interpretatio und expolitio mehr als in RO., aber nicht annähernd in dem Maße wie im höfischen Romane. Beispiele bei Rennert a. a. O. S. 1—10 passim. 2. Perifrasis (Umschreibung) so viel ich weiß nicht mehr als in anderen Chansons, und wie da nur bei bestimmten Stoffgebieten. Vgl. aber die mehrfache Ausdrucksweise für „dame Hersant": „tripiere, macheclliere, bouchiere, maisniere". 3. Comparatio weist dem RO. gegenüber Fortschritte auf, erreicht aber nicht die Ausdehnung des Romanes. 4. Apostrophe fehlt im Aiol, wenn man von den Regiebemerkungen oder Ansprachen des Spielmanns absehen will. 5. Confor-

matio. Sie hat nicht den Stimmungsgehalt des RO., geht aber auch nicht zur Allegorisierung der Romane über. Die Conformatio ist sehr häufig im Aiol, wenn man darunter wie Rennert den Zug versteht, daß unbelebte Dinge zu Subjekten, zu Trägern der Handlung werden. Darin ist der Aiol den Romanen ebenbürtig. 6. Auch in der Anwendung der Digressio ist eine weitgehende Annäherung an den Stil des Romanes zu bemerken. 7. In der Descriptio allerdings reicht Aiol nicht an den Roman heran. Aiol kennt wohl Personalbeschreibungen, die schon über das enge Schema der Rhetoriken hinausgehen, aber diese wie auch Objektsbeschreibungen gehören nicht so sehr zu seinem Stil wie zum Stil der Romane. Er erwärmt sich mehr für Sittenbilder, Lebensszenen, Charakterfiguren (Schneegans, S. 409). 8. Die Affirmatio post negatione braucht nicht besonders erwähnt zu werden.

Nach dieser Aufstellung nimmt der Aiol eine Mittelstellung zwischen alter Chanson de geste und Roman ein. In der Anwendung der rhetorischen Stilrezepte ist deutlich eine Anlehnung an den Roman zu spüren. Daß er nicht ganz zum Roman geworden ist, ergibt sich aus der Eigenart der Auffassung des Stoffes, wie Schneegans sie dargestellt hat. Schneegans nennt Aiol einen Vorläufer des realistischen Romans. Er ist nicht höfisch. Er enthält für einen höfischen Roman zuviel Wirklichkeit und ist in der Auffassung zu nüchtern. — Aiol ist nicht zufällig auf grundbürgerlichem Boden entstanden.

Die Chanson ist bevölkert von verschiedenen Menschen, von denen die meisten sehr blaß und schattenhaft gezeichnet sind, aber doch alle verschieden. Die Hauptpersonen sind, wie auch Schneegans feststellt, psychologisch fein charakterisiert. Lusiane „la bele" zum Beispiel ist in ihrer liebenden Geschäftigkeit ein ganz anderer Mensch als die stolze zurückhaltende Mirabel. Die eine ist ein kleines verliebtes Mädchen, die andere eine edle liebende Frau. (Der Spielmann muß bei ihr die Zuneigung, die sie zu Aiol faßt, erst psychologisch motivieren: erst ist sie ganz dem König von Afrika ergeben, aber wie sie Aiol als tapferen Krieger erkennen muß — „Bien aues oi dire as uns et as autres Que feme aime tost home qui bien fiert en bataille" (V. 5597 ff.) — ändert sich ihre Gesinnung). Die eine verlangt in stürmischen Worten heftig den Mann zu eigen, die andere aber bleibt ruhig und selbstbewußt, der Liebe Aiols gewiß. Daß die Psychologie nicht gerade heutigen Anforderungen entspricht, ist kein Vorwurf für unseren Spielmann.

Dann ist da noch eine dritte Frau (es ist ja bezeichnend, daß Frauen überhaupt eine so große Rolle spielen, wenn sie auch nicht der höfischen Liebesdoktrin verfallen, sondern noch wie in den Chansons unmittelbar reagieren). Diese dritte Frau ist die köstlich

gezeichnete Fleischersfrau, die Neureiche mit dem dicken Bauch und dem „grant cul". Sie hätte weder im höfischen Roman noch in einer Chanson de geste Platz, sondern ist wirklich Vorläuferin späterer realistischer Romanfiguren. Übrigens erweist auch sie, wie sehr das humoristische Element auf den Sprachstil der Chansons de geste zersetzend einwirkt (Vgl. Wilhelmslied). — Die Geschichte dieser Frau und ihres Mannes ist wie eine erlebte Geschichte (Vv. 2657 bis 2755), lebendig und gut wiedererzählt. Sie nimmt sich sehr merkwürdig aus in einer Chanson de geste. Wieder geht der Spielmann auf eine psychologische Darstellung der Neureichen ein: (Vv. 2676 ff.).

Quant il furent uenu al auoir grant
Qu'il sont uenu a auques de droit uiuant
Lors ceullent un orgeul de maintenant
Ne laisoient durer un home uiuant...
Ele ot le panche gros et le cul grant . . (Vv. 2690 f.)
Et . . . . mal auenant.
Ele ert si felenese et mesdisans . . . . (Vv. 2680 ff.)
Cuiuerte et orgelluse et mal parlans
Li borgois de la uile en uont gabant
De cho que ele dist font ioie grant etc.
. . . hideuse laide mal puans . . . (V. 2709).

Das sind Personalbeschreibungen, die weder in das System der mittelalterlichen Poetiken, noch in eine Chanson noch in den höfischen Roman passen. Hier könnte der Roman höchstens auf die Befreiung von herkömmlichen Formen eingewirkt haben.

Die Menschen sind vielseitiger, weltlicher, faßbarer geworden, auch kleiner. Die „outremesure" ist verpönt. Es ist wichtiger, seinen „sens ramesurer". Die Menschen haben sich zu beherrschen, sich den Konventionen, etwa dem Gesetz des Gehorsams gegen Vater und Obrigkeit zu unterwerfen. Missetäter gegen Gesetz und Obrigkeit werden vom Spielmann mit gröberen Ausdrücken bedacht als Heiden und Renegaten. Das ist eher höfische oder auch bürgerliche Auffassung.

Die Menschen sind, wie am besten „dame Hersant" zeigt, nicht mehr Gerippe, unfaßbare Übermenschen, sondern Menschen von Fleisch und Blut. Sie sind nicht von der Hybris der alten Chansonhelden besessen, haben nicht die selbstverständliche Blickrichtung und haben dementsprechend einen eigenen Willen, der sich bisweilen an der Umwelt stößt, was zu einem Nachgeben, zu einem Bezwingen des ursprünglichen Triebes führt. Tragische Konflikte gibt es in dieser Chanson zwar nicht, denn dergleichen wird durch reibungslose Einordnung in die Gesetze der Sitte und des ritterlichen Anstandes vermieden, wie auch in den höfischen Romanen. Das Mittel-

alter kennt den Begriff der Tragik noch nicht. Aber es wären genügend Anlässe zur Ausgestaltung solcher Konflikte gegeben. Aiol ist ein Idealbild sittlicher Vollkommenheit, das nicht durch innere Kämpfe getrübt werden darf, und im Übrigen werden alle Konfliktsmöglichkeiten nach außen verlegt. Trotzdem hat der Spielmann ein Auge für differenzierte seelische Erscheinungsformen, das der Rolandsdichter nicht hatte. Dieser hatte menschliches Seelenleben auf dem symbolisch-impressionistischen Wege der Ausdrucksbewegungen dargestellt. Der Verfasser des Aiol sieht mit interessiertem Auge um sich und bemerkt bewußt dieses Seelenleben und stellt es schildernd dar in Eigenschaft, Bewegung und Zustand. Er schöpft seine Weisheit aus bewußter Erfahrung. (Das äußert sich in Sinnsprüchen, die, wie Einleitungen durch car und et erweisen, als gewollte psychologische Erklärungen aufzufassen sind, und durch Zustandsschilderungen, die für diese Zeit in keiner epischen oder lyrischen Dichtung anzutreffen sind, also wohl der Erfahrung des Spielmanns entstammen.) Die Menschen treten aus der unkomplizierten Einseitigkeit der Rolandsauffassung heraus und erweisen sich, ohne deswegen bewußt zergliedert zu werden, als aus verschiedenem Holz geschnitzt.

Im Aiol fehlt die Straffheit der äußeren Form und die Einheitlichkeit der Grundstimmung. Sein Verfasser will nicht mehr in der Gefühlswelt versunken sein, und kann doch nicht beschauend darüberstehen.

Sprachlich äußert sich die Auffassung dieser Chanson in Folgendem: die Grenzen werden durchbrochen und das Nebeneinander in ein Hintereinander gewandelt durch den Ausbau der Satzverknüfungsmittel. Der Zusammenschluß zweier Sätze und damit zweier Gedanken erfolgt noch häufiger als beim RO. durch das Relativpronomen, das sogar bisweilen als regelrechte Konjunktion aufgefaßt werden kann. Die zusammenfassende Hinweisung auf vorhergehende oder kommende Sätze durch „ce, isso" sind seltener, nur das „i und en" sind in altgewohnter Stärke vorhanden. Besonders bemerkenswert aber ist die Entwicklung der Konjunktionen. Während auf 500 Verse im RO. 138 Konjunktionen (davon 6 zusammengesetzte und 32 „que") kamen, sind es im Aiol 226 (zusammengesetzt 17, que 35, dieses im Verhältnis also zurücktretend). (Erec: 237, zus. 20.)

Unsicherheiten in der Anwendung der Konjunktionen sind ausgemerzt. — Die direkte Verbindung zweier Sätze durch „und" = „et, si, ne" bleibt immer noch die häufigste. Ihre Zahl steigt sogar noch von RO.—48 auf 66 (Erec 67) in 500 Verszeilen. Aiol und Erec müssen Gedanken äußerlich verknüpfen, die das RO. infolge ihres gleichbleibenden Gefühlswertes unverbunden lassen konnte. (Ich habe nur diejenigen "si, et, ne" gezählt, die ganze Sätze im Sinne der Schulgrammatik verknüpfen.)

So wie beigeordnete Sätze verbindet Aiol auch gerne Ursache und Wirkung durch Bindeworte. Er zeigt darin einen Hang zur Begründung, der dem RO. vollkommen fernlag. In Zahlen: „car, puis que, qui, que (=weil) haben im RO. nur 5 Vertreter in 500 Versen, Aiol deren 19 (Erec 32!). Ähnlich liegen die Verhältnisse in anderen Satzverbindungen. Z. B. „si": RO. 16, Aiol 29 (Erec 24), was auf größere Zurückhaltung, Vorsicht, Einschränkung schließen lassen könnte. Das kritisierende „mais" ist im Aiol doppelt so stark vertreten wie im RO. (RO. 6, Aiol 13, Erec 16). Stark bestimmend für den Aufbau der Handlung ist die zeitliche Verknüpfung, die sich in folgenden Zahlen der Bindewörter spiegelt: RO. 20 Zeitsätze auf 500 Verse, Aiol dagegen 49 (Erec 36). Auch hat sich die Auswahl an Bindewörtern gesteigert.

Ähnlich liegen die Dinge auch im Gebrauch der Tempora. Der Aiol macht immer noch Sprünge zwischen Präsens und Vergangenheitstempus. Es läßt sich aber eine unbestimmte Neigung bemerken, das Präsens dann zu gebrauchen, wenn ein Bild vorgestellt werden soll, die Vergangenheit bei fortlaufenden Handlungen. Der Eindruck der Erregtheit, des Geblendetseins ist bei den Sprüngen des Aiol geringer als bei denen des RO. Die Vergangenheit ist auch die weitaus vorwiegende Erzählungszeit des Aiol. In Zahlen: Es kommen auf 250 Präsentia Vergangenheitszeiten im RO. 190, in der Zehnsilberfassung des Aiol 765, in der Alexandrinerfassung 550, im Erec 495. Interessant ist auch die fortschreitende Differenzierung der Vergangenheitstempora. Im RO. sind Imperfekt und Plusquamperfekt selten, Passé composé und Passé défini halten sich ungefähr die Wage. Im Aiol (Zehnsilberfassung) kommen auf 100 Präsentia bereits 26 Imperfekta und 10 Plusquamperfekta, und das Passé composé überwiegt das Passé défini um ein Viertel. (Im Erec kommen auf 100 Präsentia 50 Imperfekta und 29 Plusquamperfekta, und das P. comp. ist fast dreimal so stark wie das P. déf.).

Der Gebrauch des Imperfekt läßt sich im Aiol noch nicht an feste Regeln binden. Unzweifelhaft ist aber ein Gefühl vorhanden, es zur Darstellung einer Dauer, eines Zustandes zu verwenden. Das genaue Gefühl für die Verwendung zeitlicher Werte ist erst in der Ausbildung begriffen, jedoch nähert sich der Gebrauch des Aiol beträchtlich dem modernen Sprachgebrauch an, wie er beispielsweise im Erec in seinen Anfängen hervortritt.

Die häufige Verwendung des Plusquamperfekt entspringt sicher nicht nur einem besonders ausgeprägten Sinn für zeitliche Abfolge, sondern auch dem Sinn für Ursache und Wirkung, der sich schon in den Konjunktionen geäußert hatte und einen Fortschritt im verstandesmäßigen Zergliedern darstellt. (V. 2225 Isnelement se cauche, quant fu vestis zeigt die Zeit, 2627 Quant il furent uenu al auoir grant ... lors ceullent ... zeigt neben der zeitlichen eine

ursächliche Perspektive). Auch weisen die Perfektspartizipien in Verbindung mit der Vergangenheitsform des Hilfszeitworts oft mehr ihre adjektivische als ihre verbale Seite (vgl. o. „quant fu vestis...“). Darin deutet sich ein Uebergang von einer dynamischen zu einer statischen Lebensauffassung an. Das Futurum hat verschiedene Funktionen zu erfüllen: zeitliche Zukunft, Drohung, Aufforderung, Mahnung, Befehl, Prophezeihung, Ausdruck der Unwahrscheinlichkeit (in den gabs der Bürger), und schließlich nach einem Präsens auch noch die Wirkung, wie das Perfekt nach einem Plusquamperfekt.

Der Konditionalis muß sich noch mit dem Subjonctif de l'imparfait in seinen Funktionen teilen. In hypothetischen Sätzen macht er sich sowohl im Hauptsatz wie im Nebensatz breit. Verben des Fragens führen den Indikativ nach sich, solche des Sagens den Indikativ oder vorzugsweise den Konjunktiv.

Besonders auffällig ist im Aiol die Straffheit der Wortstellung. Die Stellung Verb-Prädikat herrscht mit 80 Prozent vor der Prädikat-Verb. Das „Tragende“ tritt also eher ins Bewußtsein als das „Treibende“. (Vgl. Voßler S. 53). Die Verbindung von Subjekt und Prädikat oder Verb und Objekt ist deswegen immer noch nicht straff. Gerade im Aiol sind die modalen und qualitativen Einkeilungen noch sehr häufig, ja direkt bestimmend für den Stil.

In den nicht prädikativen Sätzen schwankt die Wortstellung zwischen analytischer und synthetischer Anschauungsweise, wobei die analytische den Vorzug erhält, besonders bei ruhiger Schilderung.

Nur 12 Prozent aller Sätze sind invertiert, und nur etwa 8,5 Prozent der Nebensätze. Nicht das Eindrucksvollste, nicht der Gefühlsträger wird an die Spitze des Satzes gestellt, sondern das grammatisch bestimmende Subjekt, nicht die Tätigkeit, sondern der Täter. Logik entscheidet.

Das bedeutet einen Fortschritt in Richtung auf objektive, dokumentale Erzählungskunst, eine Beruhigung, eine Erhöhung des Standpunktes des Schriftstellers über seine Stoffe. Für den Hörer bedeutet diese fortschreitende Ordnung der Gedanken eine Erleichterung für die Stoffaufnahme.

Da 33 Prozent aller Sätze Nebensätze sind, kann man vielleicht sagen, daß das Gefühl für Abstufungen nicht mehr lebendig war, daß sie deswegen äußerlich dargestellt wurden. Welcherart diese Nebensätze waren, zeigen die Konjunktionen, sofern sie nicht Relativsätze sind. — Beteiligt an der Ausbildung von Nebensätzen ist wohl auch ein Streben nach größerer Genauigkeit, das sich auch darin ausdrückt, daß das Personalpronomen als Subjekt nun schon zu 44 Prozent gesetzt wird. Das entspricht nach Brunot ungefähr den Sprechgewohnheiten dieser Zeit. (Das gilt für die Zehnsilberfas-

sung. In der Alexandrinerfassung ist es nur zu 23 Prozent gesetzt, was einer älteren Sprachgewohnheit entspricht).

Die Sprache des Aiol scheint also von der gefühlsmäßigen Eindruckskraft, die in ihr noch liegt, zu verstandesmäßiger Klarheit hinzustreben. Der Aiol steht mitten drin zwischen einem alten dynamischen und monumentalen und einem neuen statischen und dokumentalen Sprachgebrauch. Das ist, ob direkt beeinflußt oder nicht, eine Annäherung an den Gebrauch des Romanes.

Infolge des Nachlassens der Aktivität läßt auch der verbale Charakter der Sprache nach. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß viele Perfektpartizipien eher adjektivisch als verbal zu nehmen sind. Dazu kommt noch eine Verminderung der Zahl der Verben überhaupt. Das Verhältnis Nomen-Verb-Adjektiv ist wie 100 : 46,5 : 22 (RO 100 : 60 : 16, Erec 100 : 46 : 21). Siehe Tabelle.

Der Wortschatz ist zahlenmäßig bedeutender als der des RO., es kommen vor allen Dingen viele Wörter des täglichen Lebens und der Bürgerswelt und eine ganze Anzahl von Neubildungen dazu. Außerdem verfügt der Spielmann über eine Anzahl von Synonymen. Diese werden angewandt, um eine Eintönigkeit, die dem Dichter des RO. gar nicht aufgefallen wäre, zu vermeiden (expolitio). Wichtig bei der Beurteilung des Wortschatzes ist, daß die Worte in ihrer gewöhnlichen und umgänglichen Bedeutung zu nehmen sind, also nicht in symbolischer Tiefgründigkeit. Diese Tatsachen weisen auf eine Annäherung an den Roman hin.

Stil, Sprache und Geist sind im Aiol nicht mehr so einfach wie im RO. Dafür sind sie nicht potenziert. Eine große weite Welt soll in natürlicher Größe dargestellt werden. Das Bewußtsein ist erweitert, aber es hat an Tiefe verloren. Da der Aiol dabei nicht gleichzeitig an Geschmack, Weitblick und Eleganz gewonnen hat, da er die Grenzen des feinen Geschmacks nicht kennt, ist er weder „schön" noch „erhaben", jedoch hat er sich von Künstlichkeit und Geziertheit fernhalten können. Er ist daher weder wahrhaft volkstümlich noch aristokratisch, sondern bestenfalles populär. Das sind seine Grenzen gegen das Rolandslied und gegen den höfischen Roman. Er ist allem Anschein nach nicht für die „haut home", denen er sich in der Einleitung widmet, zugeschnitten.

Wir haben diese Chanson so eingehend behandelt, weil sie deutlich zeigt, welche Kräfte am Verfall der Chansons de geste wirksam waren und in welcher Richtung der Weg verläuft, der zu einer Annäherung an den Roman führt. Dies konnte umso besser geschehen, als Aiol und Mirabel als ein verhältnismäßig selbständiges Kunstprodukt eines Spielmanns am weitesten entfernt ist von der glatten Bahn, auf der zu dieser Zeit die übrigen Chansons de geste ihrem Untergang entgegenglitten. Auf welcher Ebene sich

diese Chanson bewegt, ist eingangs durch das Zitat von Schneegans dargelegt worden.

Doon de la Roche.

Die Chanson von Doon de la Roche ist ein ziemlich unbedeutendes, unterhaltsames Spielmannserzeugnis aus der Zeit um 1200. Sie ist sehr volkstümlich gehalten und versucht dem Stil der alten Chansons zu folgen. Der Hauptunterschied diesen gegenüber besteht im Stoff und in der Auffassung. Der Stoff hat wenig mehr mit nationaler oder religiöser Vergangenheit zu tun, er ist vielmehr aus mehreren unterhaltenden Motiven zusammengesetzt. Wir behandeln diese Chanson, weil sie gerade in ihrer Mittelmäßigkeit aufschlußreich ist für den Charakter der epischen Produktion der Zeit. — Inhaltsangabe und Besprechung der Chanson in der Ausgabe von Gédéon Huet.

Die Durchschnittslänge der Laissen beträgt 36 Verszeilen, fast das Dreifache des RO. Die Technik der Laissenverbindung lenkt in ruhigere Bahnen ein. Es lassen sich noch viele Zusammenfassungen, auch noch lange Recommencements finden (Mulertt S. 133 und 135). — Die Laissen bilden im Allgemeinen nur noch eine äußerliche Trennung, die Themata werden nicht durch sie gebunden. (Die kürzeste Laisse hat 5, die längste, unmittelbar daneben, 580 Verszeilen).

Der Doon ist in assonierenden Alexandrinerversen abgefaßt. Die Zäsur ist verhältnismäßig streng durchgeführt, Enjambements sind selten. Häufig ist nur, daß der Sprechton am Ende der Verszeile nicht ganz sinkt, weil ein folgender Nebensatz es verhindert. Die Parataxe bleibt das herrschende Prinzip dieses Satzbaues. — Der dauernd gleiche Rhythmus wirkt eintönig. — Die äußere Form ist in ihrer Kunstlosigkeit dem Roman nicht angenähert.

Auch stilistisch beschreitet der Doon alte Wege. Wiederholungen, variationes, Vorausnahmen, sprunghafte Folge der Ideen, häufige Unklarheit über das Subjekt des Satzes, scharfer Wechsel der Subjekte, das sind stilistische Eigenheiten, die schon das RO. auszeichneten. Nur — was dort der Einheitlichkeit der Blickrichtung, der inneren Geschlossenheit, der Ganzheitlichkeit und dem Willen zu starkem Ausdruck entsprang, was dort dichterisch bedingt war, ist hier nur mehr blutleere Rhetorik, Epigonenkunst. Was dort seelenhafte Bewegung war, ist hier, wo die innere Verbindung fehlt, ein Mangel an äußerer Verbindung der Gedanken. Die Effekte sind zu grob, zu gewollt.

Neu dem RO. gegenüber ist die häufige digressio, oft in Verbindung mit der descriptio. Sie ist allerdings nicht konsequent durchgeführt. Wenn die Erzählung eben noch dahineilte, so verweilt der Spielmann im nächsten Augenblicke bei irgend einer Rüstung, bei einem Pferd, bei einem seelischen Zustand, bei einer Szene, die dann mehr ausgiebig als genau und geschickt geschildert werden, wobei es stets auf möglichsten Aufwand von Pracht oder Schmerz ankommt. Bei solchen Beschreibungen häufen sich die Worte gern, indem ein Allgemeinbegriff in seinen Einzelbegriffen dargestellt wird. — Sehr oft sind mehr oder weniger passende nähere Bestimmungen (Relativsätze oder epitheta ornantia) an den Hauptsatz angestückelt oder in ihn eingeschachtelt worden.

Der Aufbau verfolgt keine klare Linie. Der Schauplatz wird oft verlegt. Die Handlung ist bald überschnell entwickelt, bald träge schleichend. Tätiges Geschehen, wie Verräterei, Kampf, Spionage sind rasch, wenn auch ohne jegliches Feuer, erzählt. Mütterliche und frauliche Liebe, Schmerz, Seelenregungen, sind breiter und wärmer geschildert. — Die Spannung, die man von einem Werk billigerweise verlangen kann, liegt nur im Stofflichen, entsteht weniger durch stilistische Mittel. Der Inhalt ist mehr wert als die Form.

Je weniger seelisches Leben sich in Ausdrucksbewegungen wie im RO. äußert, destomehr nimmt hier die direkte Rede diese Funktion auf sich. Daneben versucht der Spielmann, durch Sentenzen, Bibelsprüche und Sprichwörter sozusagen wissenschaftliche Psychologie zu betreiben. Es steckt eine Spur aufklärerischen Wesens in ihm, das auch in einigen begründenden Sätzen (wo eine Begründung gar nicht notwendig wäre) zum Ausdruck kommt.

Auch diese Chanson bewegt sich in einer gewissen Zeit- und Raumlosigkeit, auch hier sind die Menschen keine rechten Menschen, aber der Doon hat nicht die Stimmungserfülltheit des RO. Eine alte Schale muß zu einem neuen Stoff herhalten. Vergleiche fehlen, Apostrophen fehlen. Die Reizstärke der objektiven Welt ist gering, und die subjektive hat keine Werte mehr entgegenzusetzen. Die Chanson will „corteise et avenant“ und „vieille et ancienne“ zugleich sein, und verpaßt beides.

Obwohl die ganze Erzählung so lebensfern ist, gelingen dem Spielmann doch bisweilen lebendige Ausdrücke, die er dann volkstümlichen Anschauungsweisen verdankt (z. B. V. 1023 „Tu es entre deus seles a la tere cheuz“ und diejenigen Sprüche, die er aus der Volksweisheit geschöpft hat). Auf Grund dieser Volksweisheit gelingen ihm auch einige psychologische Motivierungen (vgl. etwa V. 47, Laisse 29 und „Avoir fiert molt grans cous“.). Gerade bei solchen Gelegenheiten vermag er sich von der Starre seiner Form zu lösen und entweder bewegt gesehene Bilder zu schöpfen (wie das

„Avoir fiert molt grans cous") oder längere Satzgefüge zu bilden (vgl. V. 47 ff. „Seignor ia dit lescriz qui vos ést demostrez / Que il nest chose en tere tant le sache on celer / Que avant ne reveigne quant il est destiné").

Bemerkenswert ist übrigens, daß im Doon nicht soviel Eigennamen gebraucht werden wie im RO., die wenigen aber um so ausgiebiger.

Die Sprachstatistik bringt einige Ueberraschungen. Wir haben gesehen, wie sehr die Gedanken parataktisch geordnet sind, wie wenig innere Verknüpfung sie zeigen. Dies versucht nun der Spielmann durch ausgiebigen Gebrauch von Bindewörtern auszugleichen. Selbst wenn man bedenkt, daß der Alexandriner durch seine Aufspaltung in 6-silbige Einheiten zu reicherer Satzbildung verleitet als der 10- oder 8-Silber, überrascht der zahlenmäßige Reichtum an Bindeworten immer noch. Es kommen nämlich auf 500 Verszeilen 297 eigentliche Konjunktionen und 44 einleitende adverbielle Bestimmungen, die ebensogut als Bindewörter aufgefaßt werden können. Zusammengesetzt sind 31 Konjunktionen. (RO. 138 K., zus. 6; Erec 237 K. zus. 17). Naturgemäß ist die direkte Verbindung durch „et, si, ne" die häufigste, mit 103 Vertretern. Gerade diese Zahl beweist die Unfähigkeit und zugleich die Sucht des Spielmanns nach Verbindung der Sätze. — Aehnlich steht es auch mit der zeitlichen Verbindung. Der Spielmann hat, wie sich aus dem Aufbau und aus einigen chronologischen Fehlern und Irrtümern ergibt, keine rechte Vorstellung vom zeitlichen Ablauf seiner Erzählung. Trotzdem erreicht er mit 12 verschiedenen einleitenden Konjunktionen die ansehnliche Zahl von 72 Zeitsätzen. (RO. 20, Erec 36, Aiol 49). Begründung und Folgerung zeigen 44 Bindewörter an (RO. 5, Erec 32). Bedingungssätze sind 36 zu verzeichnen (RO. 16, Aiol 29, Erec 24). Unzusammengesetztes que (auch in der Bedeutung „denn, weil") findet sich in 42 Fällen. — Die Differenzierung der Bindewörter ist dem RO. gegenüber bedeutend fortgeschritten, hat aber noch nicht den Grad des Romans erreicht. — Neben den konjunktionellen finden sich noch viele relative Anschlüsse (37 durch qui, que oder dont, ce eingeleitete Relativsätze. — Die Zahlen verstehen sich jeweils auf 500 zehnsilbige Verszeilen umgerechnet).

Auffällig ist der Gebrauch der Tempora. Sie sind zwar noch wenig differenziert. Imperfekta und Plusquamperfekta werden gerne durch eine adverbielle oder konjunktionelle Bildung ersetzt. Die Dauer, das Anhaftende, wird auch in der Vergangenheit meistens durch das Präsens dargestellt. Andererseits kennt der Doon kaum mehr die affektischen Sprünge vom Präsens in die Vergangenheit oder umgekehrt, weniger noch als der Erec. Das Stimmungsvolle hat nüchterner Sachlichkeit weichen müssen. Eine flüch-

tige Untersuchung hat folgende Zahlen ergeben: Auf 250 Präsentia fallen etwa 700 Vergangenheitstempora (RO. 190, Erec 495, Aiol 550—765). (Es ist auffallend, daß die Alexandrinerteile des Aiol in Bezug auf den Gebrauch der Vergangenheitstempora dem Doon näher stehen als den Zehnsilberteilen desselben Werkes). Das Passé défini überwiegt das Passé composé um das 4 1/2-fache, was nicht nur der bequemeren Assonanz, sondern auch der nüchtern-historischen Auffassung des Spielmannes zuzuschreiben ist.

Der Konditionalis ist selten zu finden, jedoch kommen neben Bildungen wie „Se li rois le donast volontiers l'eust prise", auch solche wie „Se li dus me creoit il t'ardroit le matin" vor.

Die Wortstellung ist locker. Die Sätze sind zwar nur zu 17 Prozent invertiert, und die Wortstellung Prädikat-Verb ist fünfmal seltener als die Stellung Verb-Prädikat (die wenigen Fälle, wo das Prädikat vor dem Verb steht, sind zumeist Entlehnungen aus dem RO., jedenfalls archaisierend), aber das Objekt kann noch vor oder nach dem Verb stehen oder durch adverbielle Bestimmungen von ihm getrennt werden. Adverbien können noch überall ihren Platz finden.

Der Wortschatz des Doon ist durchaus nicht reich. Symbolische Hintergründe kennt er nur, soweit solche den älteren Chansons nachempfunden sind, und Modewörter oder sonstige kunstvolle Bildungen habe ich nicht finden können.

Der zahlenmäßige Vorsprung der Nomina, Pronomina und Eigennamen vor dem Verb ist bedeutend. Die Zahl der Adjektive und Adverbien ist mäßig. Groß ist die Zahl der Präpositionen, was wie im Coronement Loois seinen Grund in den volkstümlichen Infinitivkonstruktionen hat. Die Zahl der Konjunktionen ist hoch. (Vgl. Tabelle).

Die Chanson von Doon de la Roche unterscheidet sich von den älteren Chansons durch die modernere Sprache, vom Roman durch die kunstlose Verwendung dieser Sprache. Sie zeigt archaisierende Tendenzen, das heißt, sie folgt den stilistischen Bahnen der älteren Chansons, kann sie aber nicht mehr mit der Gesinnung in Einklang bringen. Wie die Ausdrucksbewegungen durch Sentenzen verscheucht werden, so die Gefühlswärme durch rationalistische Kaltluft. Wir haben kein Heldenlied, sondern ein Jahrmarktslied vor uns.

Eine Annäherung an den Roman läßt sich in dem Hang zu Digressionen, Beschreibungen und Sentenzen, teilweise in der Auffassung und in der Stoffwahl bemerken. (Abenteuer, Frauenschicksale, Wollust an der weltlichen Bestrafung der Schuldigen, übernationaler, unreligiöser Stoff).

Das Rolandslied in Überarbeitungen.

Vom Rolandsliede bestehen einige Ueberarbeitungen aus späteren Jahrhunderten. Sie haben ein anderes Gesicht als das RO. Die Forschung hat sich merkwürdigerweise darauf beschränkt, den Stammbaum dieser Handschriften und die Abhängigkeitsverhältnisse zu untersuchen, ohne die stilistischen Unterschiede dieser Ueberarbeitungen und des RO. näher zu würdigen, die doch ein Licht auf den Gang der volkstümlichen Literatur werfen. Ueber die Abhängigkeitsverhältnisse der Hss. P, C, T, V, siehe Bédier, La Chanson de Roland, 2. Band, Paris 1924. Alle Hss. folgen im Anfang im Wesentlichen dem RO. und fügen einen neugedichteten Schlußteil hinzu. Wir unterscheiden demnach in den Ueberarbeitungen einen ersten Teil (I) und einen zweiten, eben den neuzugedichteten, Teil (II). Zur Hauptsache befassen wir uns mit der Hs. P (Paris).

P stammt aus dem 13. Jahrhundert und ist in picardischer Sprache abgefaßt. Sie befindet sich in einem Sammelbande und ist mit farbigen Laisseninitialen geschmückt. — Der Anfang fehlt. P beginnt erst bei Laisse 93 des RO. Der Anfang kann aus den Hss. C (Châteauroux) oder V (Venedig) ersetzt werden.

Der dem RO. entsprechende Teil zeigt in P (Laissen 1—249) 4368 statt im RO. (Laissen 93—273) 2516 Verse. P ist also, wenn man die fehlenden Anfangslaissen im gleichen Verhältnis und den neuen Schlußteil hinzuzählt, über doppelt so lang wie das RO. Der erste Teil (I) enthält inhaltlich wenig neues, sodaß es sich erweist, daß er in der Form gestreckt ist.

Die 6704 erhaltenen Verse von P sind in 373 Laissen untergebracht. Die Durchschnittslänge beträgt 18 Verszeilen auf eine Laisse, sie ist um die Hälfte größer als die des RO. Der zweite Teil fängt mit ungewöhnlich langen Laissen an (bis zu 100 Versen) und dokumentiert damit, daß der Verfasser den Sinn der Laissentechnik nicht verstanden hat. Die Laissen werden dann zu Kapiteln. Mehrere Themata werden in eine Laisse gestopft (vgl. P 50). Weiter gegen das Ende kehrt P zu kurzen Laissen zurück (warum?). Die Technik der Laissenverbindung ist der des RO. nachgebildet, so sind z. B. Wiederholungslaissen bis zum Ende zu finden. In dieser Technik ist also die Ueberarbeitung vom Vorbild abhängig. Andere Chansons derselben Zeit gehen eigene Wege (vgl. Mulertt a. a. O. S. 175; Mulertt geht übrigens auf die Ueberarbeitungen des RO. nicht näher ein, obwohl er dort interessantes Material hätte finden können).

Wenn auch nicht vollkommen, nicht einmal in dem neugedichteten Teil, führt P den Vollreim durch. Ihm werden viele Feinheiten geopfert, unmögliche und gesuchte Reimwörter eingeführt,

sodaß der Reim oft wichtiger erscheint als das Gesagte. (Ueber Reim: Assonanz vgl. oben S. 9 f.).

Der Zehnsilber ist bis auf einige Alexandriner (vereinzelt durch das ganze Gedicht, zusammenhängend einmal in mehreren Laissen gegen Schluß, vgl. Aiol) beibehalten. Es ist aber nicht immer der gleiche Zehnsilber wie im RO. Ein Beispiel möge das zeigen (RO. Vv. 1753 ff., P Laisse 95, V. 1 ff.):

Rollant ad mis l'olifan a sa buche
Empeint le ben par grant vertut le sunet
Halt sunt li pui et la voiz est mult large
Granz XXX liwes l'oirent il respundre...

Li cuens Rollans cui la raisons agree
Que l'arcevesques li a dite et contee
De l'olyfant la lumiere doree
Mist a sa buche si corne la menee —
Puis l'oist Carles de France la loee...

(Das Beispiel wird an anderer Stelle noch zu besprechen sein). — Die Zäsur übt in P oft nicht mehr die unbedingt trennende Wirkung aus oder schwindet ganz, und Versüberschnitte werden häufiger, sehr oft bleibt der Ton am Versende in der Höhe. Es besteht die Tendenz, die Dichtung flüssiger zu gestalten. Damit wird auch die stilistische Wirkung der Parataxe abgeschwächt, und die Tonart eine andere, weniger absichts- und eindrucksvoll, mehr lesbar als sangbar.

Der Anspruch an das Werk verlegt sich von der Form auf den Inhalt. So schien es dem Ueberarbeiter unerläßlich, spannende Elemente einzuführen. Er spitzt durch dauernde Andeutungen die ganze Handlung auf Audes Liebestod und Ganelons Bestrafung zu. Das sind Dinge, die für das Publikum interessant und neu zu erzählen waren. Ihnen gilt der ganze letzte Teil, wo es an spannenden Szenen — Einzelkämpfen, Flucht, Gesinnungs- und Stärkeproben, Träumen, Heimlichkeiten und Ueberraschungen nicht fehlt. Im ersten Teil gibt es Erkundungspatrouillen, Flucht des letzten Mannes und sogar einen spannenden Leichenraub (vgl. Laisse 221 ff.).

Getreu dem Vorbild bringt auch P viele Wiederholungen, variiert sie aber stärker und bringt sie gerne um ihre Gefühlswirkung (durch Wortwahl, Wortstellung und Wortverbindung). Es ist ihm nicht um Leitmotive zu tun, sondern um Ausbeutung von effektvollen Einzelszenen. Er versteht den Symbolismus der impressionistischen Ausdrucksweise von RO. nicht mehr. An der seelischen Ergriffenheit ist ihm sozusagen die Gänsehaut das wichtigste. Oder die Wiederholung ist als tatsächlich geschehen aufzufassen:

RO. 1049—1052 / P Laisse 17, 1 bis 9 und Laisse 18, 1—10:

RO. Dist Oliver paien unt grant esforz
De noz Franceis mi semblet aveir mult poi
Cumpaign Rollant kar sunez vostre corn
Si l'orrat Carles si returnerat lost . . .

P Dist Oliviers li preus et li senez
Sire compains enuers moi entendez
Maintes fois sui essaiez et prouuez
De couardie ne fui onques retez
Nostre olyfant se il estoit sonez
Carles l'orroit li fors rois coronez
Secorroit nos par uiues poestez
Et li Fransois qui les pors ont passez . . .

RO. Cumpainz Rollant l'olifant kar sunez
Si l'orrat Carles ferat l'ost returner
Seccurrat nos li reis od sun barnét

P Dist Oliuier a la chiere membree
Sire compains car sonez la menee
Que ie ouos ai hui autre fois rouuee
Si l'orra .K. de France la loee
Secorra nos en estrange contree usw.

Die Wiederholung wird in P gleichsam entschuldigt durch das eingeschobene „Que ie ouos ai hui autre fois rouuee", das die Wiederholung als tatsächliches Geschehen hinstellt. In RO. ist die Wiederholung durch dieselben Worte als beabsichtigt hingestellt und voller Eindringlichkeit. — Man könnte meinen, der Uebergang vom Kondizionalis zum Futurum in P sei beabsichtigt, wie um eine größere Bestimmtheit auszudrücken, wenn nicht die ganze übrige Auffassung dagegen spräche. Der P-Dichter hat nur mehr Sinn für die Erzählung, für den Inhalt, nicht für die Gefühlswirkung.

Die Fassung dieser Szene ist in P über doppelt so lang als in RO. Erstens ist sie durch nichtssagende Beiworte und Relativsätze geschwellt. (Sogenannte Formeln. Manche dieser Formeln sind von den mittellateinischen Rhetoriken vorgeschrieben. Auch das RO. kennt sie. Aber hier sind sie in ungleich größerem Ausmaß vertreten und zudem meistens jeden irgendwie bestimmbaren Zusammenhanges mit der Handlung, jeden Sinnes beraubt. Beim RO. läßt sich zumeist doch noch irgendein Wert bestimmen. (Vgl. „Das Formelhafte im Girart de Viane verglichen mit dem Formelhaften im Rolandsliede", Diss. Halle 1885 von A. Kunze, allerdings wenig brauchbar. Ferner P. H. Baumgart, „Wort- und Gedankenschatz in der Chanson de Guillelme", Diss. Breslau 1915, vollst. in Romanische Arbeiten 1.).

Zweitens schiebt P noch die obengenannte „Entschuldigung" Olivers ein, ferner die Entschuldigung „Maintes fois usw.". Oliver beugt Mißverständnissen vor. Selbstsicherheit und Selbstverständlichkeit einer Tat werden nicht mehr zugelassen. — Jetzt hat alles überaus kriegerisch und todesmutig zu sein. Wer etwas tut, was daran zweifeln lassen könnte, muß sich rechtfertigen. Roland und Oliver werden nicht antithetisch erfaßt (s. u.). Der Idealismus der Menschen, der im RO. selbstverständlich war, ist hier in Frage gestellt. — Die herrliche Schlagkraft der Sätze „kar sunez uostre corn" usw., wo ganz impressionistisch ein Befehl hingeworfen und die Folge der Ausführung der befohlenen Tat als kommendes Ereignis dargestellt wird, wird nicht mehr anerkannt. Sie erscheint zu grob und wird ersetzt durch ein Schnörkelwerk von hypothetischen Sätzen, die überdies noch durch die nichtssagenden Beiwörter geschwächt werden. Die neugefundene Form ist entschieden höflicher, höfischer, eleganter. An Stelle der Ueberzeugung tritt Ueberredung, an Stelle der Ebenbürtigkeit Unterwürfigkeit, an Stelle der Klugheit Vorsicht. Roland ist nun so erhaben sogar über seinen Freund, daß dieser sich ihm nur noch mit vielen Conditionales zu nähern wagt. Diese Scheu drückt sich auch im Ersatz des brüderlichen „Rollant cumpaign" durch „Sire cumpainz" aus. — Während Oliver im RO. an das Schicksal der Franzosen denkt (er vergleicht die Streitmächte, was ihn zu seinem Vorschlag veranlaßt), denkt er in P auch noch an sich (daß man ihm seine Aufforderung als Feigheit auslegen könnte). Die Gegenüberstellung Heiden—Franzosen ist gestrichen, dafür die Hilfe Karls schon in der ersten Laisse in Aussicht gestellt und damit eine steigernde Wirkung ausgeschaltet. Uebrigens wird in P das Horn Träger einer Handlung, im RO. waren es noch ausschließlich die Menschen. Die Objekte erlangen (formale) Gleichberechtigung.

Die Antworten Rolands (P Laissen 17—19) sind ebenfalls ihrer Kraft, ihres Ausdrucks und ihrer Gesinnung beraubt, indem sie durch ein langes konventionelles Gebet zerrissen und verwässert werden, indem an Stelle von Stolz Frömmelei tritt. Der Grund der Weigerung ist in P nicht „en dulce France perdreie mon los", sondern „(ne plache Dieu) que mes parrastres soit ia par moi greuez". Die Szene erhält somit einen dramatischen Anschluß an die Roland-Guenes-Handlung und damit so etwas wie eine psychologische Problemstellung, aber Roland wird dadurch aus seiner Rolle als Vertreter einer heroischen Nation herausgerissen und sozusagen in eine eigene, private Welt zurückversetzt.

An Stelle von ein paar wuchtigen parataktischen Sätzen ist in diesen Antworten Rolands in P ein Satz mit Nebensatz getreten, die voneinander durch ein wahres Ungeheuer an Einschachtelung getrennt sind. (Es ist übrigens interessant, wie in diesem eingeschobenen Stück der Nebensatz von Hauptsätzen verdrängt wird, als

ob der neue Gedankengang den Schreiber überwältigt hätte, mit ihm durchgegangen wäre, daß ihn also der Trieb zur digressio zu grammatikalischen Unsinnigkeiten veranlaßt hätte). Die Antwort Rolands auf die zweite Aufforderung Oliviers ist ein Gefüge hypotaktischer Sätze. Die Wucht der Unmittelbarkeit, der Getriebenheit dieser Antwort ist vernichtet, wobei auch noch der eingeschobene Satz „Respont Rollant quant cele ot escoutee" beteiligt ist.

Alle drei Wiederholungslaissen sind in P nicht mehr aufeinander abgestimmt, dafür aber stärker variiert (Mulertt geht in seiner Arbeit auf diese stilistischen Werte der Wiederholungslaissen nicht ein). Ebenso ist die Gleichförmigkeit einiger sich folgender Laissenschlüsse, wie wir sie im RO. finden, in P aufgegeben. Diese Art der formalen Bindung ist nicht mehr notwendig, da es auf die syntaktische Verbindung der Gedanken ankommt.

In P nehmen die Schilderungen (vgl. oben RO. descriptio) einen weit größeren Platz ein als im RO. Es gelingt P zwar erst im zweiten Teil, eine einigermaßen schaubare Umwelt zu schaffen, aber auch der erste Teil ist gespickt mit eingefügten Personalbeschreibungen (z. B. in den Einzelkampfszenen, wo sie im RO. ganz fehlten) und allgemein gehaltenen aber doch ganz lebendigen Kampfes- und Rüstungsschilderungen. Bei solchen Gelegenheiten verfällt P gerne auf Worthäufungen (vgl. oben RO. expolitio, Unterabteilung frequentatio): P Laisse 50, Vv. 4 ff.:

La ueist on tans uers elmes luisans
Et tans escus a or reflamboians
Tant bons aubers saffrez et iazerans
Et tans destriers lor resnes trainans ... (In RO. keine entsprechende Stelle).

Einzelheiten dringen überall ein, besonders im zweiten Teil. Die Ueberarbeitung will in allen äußeren Dingen genauer sein als das RO. Der schöne Schein der Objekte blendet und überwuchert die Folgerichtigkeit des Gedankenablaufs. — Die Einzelszenen, die dem Vorbild entsprechend auch in P überwiegen (in den Kampfhandlungen), werden durch Gesamtüberblicke durchsetzt, die ganz in der Art des Romanes ein freudiges Getummel schildern. Es scheint nicht mehr so wichtig zu sein, daß sich der Hörer in den Kampf einlebt, wichtiger ist, daß sich ein buntes Schauspiel vor seinen Augen abrollt (Uebrigens wurde zu dieser Zeit das Turnier, das früher eine Uebung für die Schlacht war, immer mehr Selbstzweck und Schaustück). Daher der Hang zum breiten Ausspinnen, zur digressio (vgl. oben RO.), und mache er sich auch nur in winzigen Einzelheiten, in Relativsätzen, in schmückenden Beiworten bemerkbar. Im zweiten Teil finden wir eine ganze Reihe von höfischen Redewendungen, da begegnen wir auch einer Umweltsschilderung, die

in breiter Erzählungsart Bauern, Kaufleute, Ritter in Wäldern, auf Brücken und Handelswegen aufmarschieren läßt, sich also nicht nach Art des RO. mit stimmungsschaffenden Andeutungen begnügt. Natürlich kommen dann noch die Prachtsschilderungen dazu. Selbst in der ergreifenden Schilderung, wo Aude sich im Münster an der Bahre Rolands befindet, finden die nubischen Tücher, mit denen die Leiche bedeckt ist, liebevolle Erwähnung.

Gleichlaufend mit der Neigung, die Objekte darzustellen, ist der Hang, Handlung durch Zustand zu ersetzen (vgl. etwa RO. 1152 ff. „Mais sun espiet vait li bers palmeiant / Cuntre le ciel vait la mure turnant / Laciet en sum un gunfanun tut blanc..." und P Laisse 28 „En son fut mis .J. confanons mult grans / Les laignes dor li sont as poins batans"). Die starke Aktivität des RO. geht verloren.

Der Ueberarbeiter verrät, wenn er schöne Schilderungen von Schmerz und Trauer durch höfische Prunkschilderungen verwässert, im Grunde seine Unbeteiligtheit am Stoff. Sterben und Schmerz sind ihm ein Fest wie Thierris Heldentat und Ganelons Bestrafung. Er bleibt an der Oberfläche, der Dinge wie des Seelischen, kleben. Daraus erklärt sich auch seine Neigung, Antithesen aufzulösen und eher durch Vergleiche zu ersetzen. (Vgl. RO. 1093 „Rollant est proz et Oliver est sage / Ambedui unt merveillus vasselage..." und P Laisse 21 „Rollanz fu preus et Oliuiers li bers paringal furent et compaignon et per". These, Antithese und Synthese des RO. sind aufgehoben. Daraus ist, unterstützt durch die Anwendung des Perfekts, eine gewöhnliche spannungslose Schilderung geworden. Auch alle drei „Halt sunt li pui"-Sätze, vgl. oben RO., sind verloren.). Wo Antithesen noch wirksam sind, sind sie unverändert aus dem Vorbild übernommen.

Vergleiche, wenn sie auch noch so einfach sind, sind viel zahlreicher in P als im RO. (z. B. P Laissen 9, 267, 278 uff. Es ist derselbe Gebrauch, der sich in anderen späten Chansons feststellen läßt, vgl. Rennert a. a. O. S. 42 ff. und 105).

Auch die Ausdrucksbewegungen verlieren ihren symbolischen Gehalt und werden zu erzählter Handlung, Schau-Bild, oder durch Motivierung ersetzt.

(Et li quens Guenes en fut mult anguisables)
De sun col getet ses grandes pels de martre
Et est remés en sun blialt de palie (RO. Vv. 281 ff.)

De peus de martre est li cons afublez
Il se desflube sest en bliaut remez
(V Laisse 24; in P fehlend).

Hier ist aus dem Zornesausdruck eine Entkleidung geworden. Der

Ueberarbeiter ſtellt zuerſt nach Art einer Schilderung feſt, was Guenes angehabt hat, um es ihm darauf wieder abzunehmen. Eine nachfolgende Perſonalbeſchreibung iſt in V um das doppelte bereichert und vom Ausdruck des Zornes und der Macht zur Darſtellung der Schönheit und der Stattlichkeit abgebogen.

Andere Ausdrucksbewegungen ſind ſo übertrieben, andere ſo überaus häufig gebraucht, daß ſie ihre Wirkung verlieren und die Anklage des Manierismus nicht unberechtigt erſcheint. Aus Weinen und Bartraufen zum Ausdruck des Schmerzes wird ein Schwelgen in Tränen und Bartraufen und zerriſſenen edlen Kleidern: „Trestout li mons devroit por els plorer“. Andere Ausdrucksbewegungen werden zerſtört durch zu große Genauigkeit der äußeren Umſtände (Beiſpiele: 1. Im RO. verſucht Roland, an einem Stein ſein Schwert zu zerſchlagen, und er ſplittert Stücke von dem Stein ab. In P zerſchlägt er einige Steine wie Butter. 2. tiret ſa barbe blanche; tint ſon chief enclin werden zu ſtehenden Formeln. 3. RO.: Turpin will für Roland Waſſer holen. Aber „Sun petit pas ſen turnet cancelant, Il eſt ſi faible qu'il ne pot en avant ...“ (Vv. 2225 ff.). P Laiſſe 134: „Quant ot ale la monte dun arpent / la ſoie mors le uait mult angoiſſant ...“. Beachte die Zeitbeſtimmung „quant“ und die Ortsbeſtimmung „la monte d'un arpent“).

Wie Roland im RO. ſchließlich ins Horn bläſt, wird das zum Ausdruck des Endes, deſſen, daß alles verloren iſt. In P Laiſſe 76 V 6 f.: „Tint l'olyfant autre fois le ſonna, Que ſauoir neult ſe Carles reuenra“. Auch hier wird die Wiederholung begründet. Dieſe und ähnliche Erklärungen, die weniger ein wirkliches Bedürfnis nach Begründung zu befriedigen haben als ein erwachendes Intereſſe an Zuſammenhang, Urſache und Wirkung, ſollen vielleicht einem mangelnden Einfühlungsvermögen nachhelfen. (Beachte übrigens das „que“ = „weil“. Es iſt nach Georg Braun a. a. O. aus dem provenzaliſchen Sprachgebrauch in die nordfranzöſiſche Sprache übernommen). — Vgl. RO. V. 11 „Alez en eſt en un verger ſuz lumbre“ und P 2 „Soz une olive ſe ſiſt por deporter“ — Statt Repräſentation in RO. iſt in P Alltag, einmalige Gelegenheit gegeben, durch die Begründung „por deporter“. — Die Begründung kann ſich ſogar zu pſychologiſcher Deutung auswachſen: P Laiſſe 259 V. 9 ff. „Li empereres nen puet .J. conforter / Neſt pas merueille nus ne l'en doit blasmer / Quant il eſt mors par cui ſieult repoſer“ (In RO. keine entſprechende Stelle). P Laiſſe 247 „Et Braidemonde qui paor a eue / Li a le tor deliuree et rendue“ (Im RO. nur „Et Bramidonie les turs li a rendues“).

Der zweite Teil geht in der pſychologiſchen Ausdeutung weiter:

P 277 „Mais li diables la ſi en baillie
Que il ne puet faire que ſon ſeruice

Ja sauez vous bele gent seignorie
Qua deus seignors ne puet on seruir mie
Que luns ou lautres ne l'ait plus en baillie
Li queus que soit ne s'en loera mie . . ."

Hier ist schon die Geteiltheit eines Menschen in gute und böse Regungen angedeutet und im Vergleich mit einer Sachlage des täglichen Lebens dargestellt. (Beachte die Hypotaxis, die konjunktionellen Anschlüsse, die Setzung des Personalpronomens als Subjekt, die Personifikation des Teufels, die Apostrophe des Hörers, den lehrhaften Ton). - Interessant ist die Darstellung des Bösen (in Personifikation), das sich im Herzen befinde und nicht hinauskönne, geradezu eine wissenschaftliche Theorie: P „La traisons et la grant felonnie / Li fu el cuer que nen pot issir mie . . .". Nach dem Rezept der circumlocutio wird aus dem Begriff „Weinen" ein anatomisches Bild: P 104 „L'aigue del cuer li est es els montee / Aval la face li est clere colee". — Seelische Zustände werden gerne in Eigenschaftsworten ausgedrückt, vgl. RO. 782 „Li reis li dunet et Rollant la receut" und T Laisse 63 „Ly roy li donne pensif et soupirant / Si la de lui prins baux et liez et joiant . . . .", T Laisse 56 „Clers et rians et de ioie rogis".

Neu ist besonders die verstärkte Rolle der Frau. Die Ueberarbeitung hat sich zwar noch von den höfischen Minnetheorien freigehalten, aber in einer merkwürdigen Kompromißlösung Aude neben dem Einzelgänger Guenes zur Hauptheldin des zweiten Teiles gemacht. Auch Bramidonie, die im RO. kaum erwähnt wird, bekommt in P zwei Extralaissen. Daneben werden neue Typen eingeführt, wie der mutige junge Thierri, der mit seinem Vorbild im RO. nur noch den Namen gemeinsam hat, der jugendliche Held, der dem Kaiser zu Hilfe kommt, wenn die alten Recken versagen (wie bezeichnend für die neue Gesinnung!). Es ist der Ritter ohne Furcht und Tadel.

Im zweiten Teil beginnen die Menschen zu denken — Guenes ersinnt Listen und Othes durchschaut sie. Karl denkt an den Schmerz Audes und will ihr den Tod Rolands „gentement" vorbringen und setzt dazu ein ganzes System von Verstellungen ins Werk.

Das alles erweist eine Auffassung des Stoffes, die sehr von der des RO.-Dichters abweicht. P fühlt sich nicht mehr eins mit seiner Zuhörerschaft. Er will etwas Neues bieten, etwas Unterhaltendes, Sinnenfälligeres. Dementsprechend ist er viel nüchterner, er läßt nicht die Dinge in ihrem Gefühlswert sprechen und erwartet auch nicht vom Publikum, daß es sich in eine symbolgeladene Atmosphäre einlebe. (Bei Aufzählungen beginnen Eigennamen zu klingen, sie bedeuten also mehr eine Freude am Tönenden als am schemenhaften Hintergrund).

Alle Grundzüge des RO. in formaler und stilistischer Hinsicht sind noch vorhanden, aber sie haben sich der neuen Auffassung anpassen müssen. Die Parataxe zum Beispiel ist noch weitaus vorherrschend im Satzgefüge. Wie bei den übrigen diesbezüglichen Wesenszügen besteht auch hier eher die Neigung zur Ueberwindung als daß die Ueberwindung selbst gelänge, wie es auch ganz natürlich ist, da ja die Ueberarbeitung einem parataktisch geordneten Vorbild folgt. Die Neigung zur Bindung und Unterordnung aber ist unverkennbar (vgl. das Beispiel RO. V. 1753 / P Laisse 95, wo einer neu angestückten inneren Bindung auch eine weitaus stärkere äußere Bindung durch relativen Anschluß, Konjunktion und Satzüberschnitt zur Seite steht, wo drei Gedankenkreise durch Auslassung des einen und Zusammenfassung der beiden anderen in einem vereinigt werden). — Entsprechend ist die Zahl der Konjunktionen in P höher als im RO. Auf 500 Verszeilen entfallen im RO.. 138 Konjunktionen, in P I 145, in P II 226 Konjunktionen, von denen im RO. 6, in P I 7, in P II 18 zusammengesetzt sind. P I zeigt also ungefähr dieselben Zahlen wie das RO., nur daß einzelne Verschiebungen stattgefunden haben. Die Zeitkonjunktionen haben sich verdoppelt, mit que und si eingeleitete Sätze haben abgenommen. Die Tendenz zur Satzverbindung setzt sich im zweiten Teil zu folgenden Ergebnissen durch: Zeitsätze dem RO. gegenüber verdreifacht, Sätze der Ursache und Wirkung vervierfacht, mit „mais" eingeleitete Sätze verdoppelt.

Die Tempora zeigen folgendes Bild: Auf 250 Präsentia kommen Vergangenheitszeiten: RO. 190, P I 388, P II 468 (Erec 495). Das Passé défini verhält sich zum Passé composé: RO. 1 : 1, P I 17 : 5, P II 3 : 1 (Erec 1 : 3). Das Passé défini ist hier wie in anderen jüngeren Chansons de geste die bevorzugte Erzählungszeit. Imperfecta und Plusquamperfecta sind namentlich in der direkten Rede wesentlich häufiger als im RO., reichen aber bei weitem nicht an den Stand des Erec.

Die Wortstellung ist noch frei, neigt aber stark zu analytischer Konstruktion. Die Stellung Verb-Prädikat überwiegt die Stellung Prädikat-Verb um das Vierfache. — Das Personalpronomen ist als Subjekt in P II zu 43 Prozent gesetzt, in P I nur zu 24,5 Prozent. 18,2 Prozent der Hauptsätze sind in P II invertiert, in P I 20,9 Prozent. Nebensätze sind in P II 25 Prozent, in P I 20 Prozent aller Sätze. — Der Gebrauch des Konditionalis hat sich noch nicht durchgesetzt.

Gleich, ob der Ueberarbeiter so etwas wie ein geistiges Urheberrecht nicht verletzen wollte (Bédier), oder ob er das alte Lied neuen Verhältnissen anpassen wollte, jedenfalls sticht seine geistige Haltung von der des Vorgängers wesentlich ab. Der Ueberarbeiter

vermindert den Wert der Dichtung, indem er verständnislos Aenderungen vornimmt und das Alte durch Neuzufügungen schwächt. Er macht aus dem Heldenlied eine abenteuerliche Geschichte. Die tiefe Gesinnung und die Ethik des RO. schimmern nur noch sozusagen zufällig durch.

Jehan Bodel's „Saisnes".

Diese Chanson ist von Jehan Bodel in bewußt archaisierender Absicht geschrieben. Er will einen wahren Stoff behandeln, der den Stempel des Nationalen und des Christlichen trägt (vgl. V. 11—15). Bodel erkennt die Dichtungsgattung der Chansons de geste als solche an und will sie fortsetzen. Da aber Bodel sozusagen eine Personalunion für alle Dichtungsgattungen der Zeit darstellt, steht zu erwarten, daß seine Chanson sich nicht in den alten Grenzen hält.

Ueber Bodels Chanson sind mir folgende Abhandlungen bekannt: O. Rohnström, Etude sur Jehan Bodel, Thèse Upsala 1900, und Ludwig Seippel, Kritische Beiträge zu Jehan Bodels Epos „La Chanson des Saxons", Greifswald 1899. Beide Arbeiten befassen sich mit der Textkritik und sind, da sie den Stil des Liedes außer Acht lassen, für unsere Zwecke nicht brauchbar. Wohl aber Ludwig Rennerts Arbeit (s. o.). Rennert bringt zahlreiche Beispiele aus den Saisnes. Nur geht er von andern stilistischen Gesichtspunkten aus, als sie zu Bodels Zeiten üblich waren.

Die Saisnes liegen in mehreren Handschriften vor. Wir halten uns an die Hs. T (in der Ausgabe E. Stengels, Marburg 1906, Ausgaben und Abhandlungen). A. soll nur kurz herangezogen werden, soweit sie in dieser Ausgabe abgedruckt ist.

8079 Verse sind auf 297 Laissen verteilt, die sich alle nicht weit von einem Durchschnitt entfernen. Es kann also wieder von einem Laissenrhythmus gesprochen werden, nur sind die Laissen im Durchschnitt (etwa 27 Verszeilen) bedeutend länger als die des RO. Ueber die Technik der Laissenverbindung vgl. Mulertt S. 87 ff.

Die Laissen tragen durchlaufenden Vollreim und bestehen aus Alexandrinerversen mit verhältnismäßig strenger Zäsur. Da ein Satz oft mit der Zäsur schließt, kann man die Verse dann als in zwei Sechssilber gespalten ansehen. Im übrigen gilt für diesen Vers das bei Aiol gesagte.

Am ehesten läßt sich die Tonart der Saisnes mit dem des Zwölfsilberteiles der Rolandsliedüberarbeitung P vergleichen. Bei beiden sind die Sätze so gebaut, daß sich nur wenige Versüberschnitte

ergeben, aber sie sich trotzdem dem Versschema zwanglos einfügen. Die Parataxe ist hier nicht so streng wie in den älteren Chansons. Es sind vor allen Dingen zwei Erscheinungen, die sie lockern: Die hypotaktische Verbindung von Sätzen (und der rhythmischen Einheiten, durch Konjunktionen) und die sehr häufige Erscheinung, daß mehrere näher ausgeführte Prädikate von einem Verb, oder mehrere Verben mit eigenem Prädikat von einem Subjekt ausgehen, oder mehrere Attribute neben ein Substantiv gestellt werden, sodaß eine ganze Anzahl kleinerer Sätze sich rhythmisch zu einem neuen Ganzen zusammenschließen, das über die Grenzen des Verses weit hinausreicht. (Z. B. Hs. A/I Vv. 617 ff.)

La peust on veoir mainte lance froissier
Et mainte forte targe estroer et percier
Maint poing et maint visage, mainte teste tranchier,
Maint chevalier cheoir, mainte sele vuidier,
Maint cheval chastelain de seignor estraier.

Im Stil ist es, wie Rennert mehrfach hervorhebt, die schöpferische Kraft Bodels, die seiner Chanson ein eigenes Gepräge gibt. Es bleibt aber doch das peinliche Gefühl, daß er diese Kraft am falschen Platze erprobt habe.

So sehr Bodel sich bemüht, dem Stil der alten Chansons zu folgen (es scheint aber, daß er sich mehr an Ueberarbeitungen als an frühe Originale gehalten habe; auch die Saisnes scheinen eine Ueberarbeitung zu sein), vermag er doch nicht, auf deren Boden zu bleiben. Er weitet die Grenzen nicht nur stofflich durch Uebernahme neuer Ideen und Episoden, sondern auch formal. Das äußert sich in tausend Kleinigkeiten, vor allem in Bildern, Beschreibungen, Umschreibungen, Vergleichen.

Schon der Aufbau weicht von dem üblichen unverbundenen Nebeneinander ab. Der Kampf Karls mit den Sachsen, das eigentliche Thema der Chanson, ist nur ein Rahmen, wie der Artushof im Erec, der verschiedene novellistische Episoden zusammenhält. Die Episoden sind aber — wie im Roman — doch so geschickt verquickt, daß man sie nicht austauschen oder streichen könnte.

Der Stil ist nicht immer einheitlich. Er ist verschieden, je nachdem, ob Bodel sich in traditionellen Schlachtschilderungen ergeht, oder ob er etwas Neues erzählt. Das Neue sind Personal- und Dingbeschreibungen (diese nur in bescheidenem Ausmaße und meist auf einen Gesamtüberblick abzielend), und die der Dichtgattung fremden Liebesepisoden. Beide Male aber liebt Bodel es, bisweilen Begriffe zu häufen. In den Schlachtschilderungen ist er knapp, schnell, farbig. Das Verbum ist da die herrschende Wortart. Sonst sind Nomen und Adjektiv vorherrschend (Vgl. etwa die Laissen LXIX oder CL und die Laisse CXXXVIII).

Bei Bodel fallen die vielen näheren Bestimmungen auf, die nicht den formelhaften Wendungen der übrigen Chansons de geste entsprechen, und die die nicht so häufig wie dort als Relativsätze wiedergegeben werden.

Es ist besonders der vergleichende Ausdruck, in dem Bodel neuen Anschauungsweisen Form gibt. In Metafern gibt er neuartige, teilweise gewagte Bilder (Rennert, S. 1—14). Ebenso in Synekdochen (Rennert, S. 23 ff., z. B. Saisnes Ausgabe von Fr. Michel, S. 209: „Mes ne verra la lune II fois panre sa tor / Que ceste seurtez iert muee en freor"). Die Vergleiche nimmt Bodel mehr als andere auch aus der alltäglichen, bäuerlichen Umwelt (Rennert, S. 42 ff.; Rennert hebt besonders den folgenden Vergleich hervor, in dem die Beobachtung nicht einfach ist, sondern auch die Bewegung der Natur einbezieht: Michel II 61 „Plus menu s'antrefierent que glanz ne chiet de chaisne". Vgl. auch ungewöhnliche Vergleiche wie I 235 „Caanin resembloit plus qu'alose saumon"). Bodel benützt Vergleichsmaterialien, die der Roman in Mode gebracht hat, auch solche, die eine gewisse Bildung voraussetzen. In den alten Epen wird die Schnelligkeit oder besonders der Stolz oder die Kraft verglichen — Bodel vergleicht gerne das (schöne) Aussehen. Dabei denkt er sogar an Einzelheiten, die den alten Chansondichtern gewiß nicht aufgefallen wären, z. B., daß ein Pferd, das eben dem Wasser entstiegen ist, naß ist und glänzt: „Plus li luisoit li poils que pene de poon" (Michel, 182).

Weiter dehnt sich der Gebrauch von Personifikationen mit dem dazugehörigen höfisch beeinflußten Apparat aus. Bodel häuft die Personifikationen von Abstrakten, besonders aus dem Gefühlsleben (Rennert, S. 15; z. B. „Mes d'un tison ardant l'eschaufoit jalosie" M. II 7). Die Personifikation der Liebe ist häufig. Amors nimmt dabei eine aktive Stellung ein. Der Ritter tritt in ein Dienstverhältnis zu Amors oder zu der Dame. Bodel verzichtet allerdings auf die Physiologie der Liebe des höfischen Romanes.

Das zu Umschreibungen benützte Material erweitert sich. (Rennert, S. 33 ff.).

Das sind alles Dinge, die an sich nicht so sehr wichtig sind für die Ausbildung eines Stiles. Sie sind aber doch Ausdruck einer neuen Gesinnung, die der Chanson fremd war und den höfischen Roman auszeichnet. Es ist eine neue Welt, die Welt der äußeren Erscheinung, die an Gewicht gewinnt.

Es bleibt noch zu erwähnen, daß Bodel kein clerc war, sondern ein Jongleur im bürgerlichen Arras. Es ist darum umso auffallender, daß seine Chanson sich so sehr aus der Traditionslinie erhebt. Es ist eben seine Persönlichkeit (wenn er auch kein großer Dichter war), die ihn vom Allzuflachen und Banalen abhielt.

Das Wunderbare spielt in der Chanson keine Rolle, es geht nur nicht immer ohne Gottes Hilfe.

Der Dichtform nach haben wir eine echte Chanson de geste vor uns, die Zugehörigkeit zu einer genauer umrissenen Dichtungsgattung ist schwerer festzulegen.

Aimeri de Nerbone.

Aimeri ist nach Louis Demaison zwischen 1205 und 1220 entstanden. Als Verfasser hat man Bertrand de Bar-sur-Aube erkannt. Dieser Spielmann, der auch Romane verfaßt hat, hat die Chanson offenbar in archaisierender Absicht geschrieben, um, wie sich aus der schwülstigen Einleitung entnehmen läßt, durch sein überragendes Geschick die alte Form zu neuem Leben zu erwecken, um in sie seinen „sans" einzukleiden. Damit stellt Bertrand eine Personalunion zwischen Chanson de geste und Roman her.

Es sind mehrere Handschriften erhalten, eine des 13. Jahrhunderts ist sehr einfach gehalten, eine des 14. kunstvoll ausgeschmückt.

4708 Verse sind in 122 Laissen, von denen ein Viertel weibliche Reihenschlüsse haben, eingeteilt: Die Durchschnittslänge der Laissen ist 38,5 Verszeilen, die kürzeste hat deren etwa 10, die längsten 185 und 215. Das entspricht der 2. Gruppe. Nun zeigt aber der Aimeri im allgemeinen keine Sprünge zwischen kurzen und langen Laissen, der Durchschnitt herrscht vor, und nur gegen Schluß erlaubt sich Bertrand die überaus langen Laissen. Wir finden also den Laissenrhythmus des RO. vor, nur in größere Verhältnisse gerückt.

Bei aller altertümlicher Neigung hat sich Bertrand den Vollreim nicht versagen können, er bleibt aber beim Reihenschluß. Von seiner höfisch angeregten Kunst zeugt, daß er lange nicht soviel formelhafte Reimfüllsel gebraucht wie die zeitgenössischen Chansonfabrikanten (Vgl. etwa die Chanson von Charles le Chauve).

Entscheidend für das für diese Zeit altertümliche Klangbild ist das Wiederaufleben des Zehnsilbers, die Gliederung durch Zäsur in sehr kurze und etwas längere Einheiten, und der kurze weibliche Schlußvers. Aber gerade im Versrhythmus macht sich die Annäherung an den Roman bemerkbar: Von den zwei Wegen, Sinn- und Vershochton in Einklang zu bringen, das heißt also, entweder die rhythmischen Einheiten durch Ueberrennen der Pausen zu vergrößern und dadurch auch längeren Satzeinheiten anzugleichen (wie im

Roman), oder durch geeignete Wortstellung und Satzschachtelung die Satzeinheiten den Verseinheiten anzupassen (wie in den älteren Chansons), von diesen zwei Wegen macht Bertrand in gleicher Weise Gebrauch. Darin gibt er ein Abbild der Strömungen innerhalb der späteren Chansons. Sein Vier- und Sechssilber wird durch überaus häufige Vernachlässigung der Zäsur sozusagen zu einem vergrößerten Achtsilber, und ebenfalls häufige Versüberschnitte übergehen die alte rhythmische Bestimmtheit zugunsten eines romanhaften Flusses.

Der Stil wirkt durch viele Einkeilungen oft nervös, allzu lebhaft. An sich schon kurze rhythmische Einheiten werden dadurch noch weiter aufgeteilt und teilweise hierdurch wieder in einen umso größeren Rahmen gespannt.

Aber auch ebenso häufig ist eine streng durchgeführte Pausenfolge und sogar — nach Art des RO., wie wir hier überhaupt von einer Annäherung an das RO. sprechen können — eine fallende Tonart zu bemerken. Neben Inversionen ohne nachdrückliche Betonung, die mehr spielerisch leicht als ausdrucksvoll ernst sind, finden sich Inversionen nach Art des RO., ernst und schwer, klingend und nachdrücklich. Diese Spannung zwischen den zwei gegensätzlichen Richtungen, alte Schwere und neue Leichtigkeit, alte Eindruckskraft und neue Verständlichkeit, gibt dem Aimeri ein reizvolles Gepräge. Es läßt sich aber auch daran ersehen, daß Bertrand die alte Art in reiner Form nicht mehr zugänglich war. Das Lied ist wohl eher nach der volkstümlichen Dichtungsgattung zu höfischem Gebrauch zurechtgemacht, als ein Wiedererwecken der alten Art für den Volksgebrauch.

Ueber die Laissentechnik sagt Mulertt (a. a. O. S. 120) folgendes aus: Bertrand macht den alten Gebrauch nach. Er bringt sogar sehr lange, bis zehnzeilige Wiederholungen. Viele Recommencements von großer Länge, die fast zu Laissenrepetitionen werden. Zusammenfassungen in großer Zahl, auch solche ganz stereotyper Art. Besonders Reden sind wiederholt. Reichtum an résumées. Die neuen Epen haben sonst viel weniger Wiederholungen (S. 131). — Im allgemeinen behandelt Bertrand ein Thema in einer Laisse. Gegen Ende der Chanson verwischen sich mit den Grenzen der Laissen auch ihr Aufbau. — Aus der Laissentechnik spricht Absicht.

Der Aufbau der Erzählung geht teils nach zeitlicher Ordnung, teils in schubladenartiger Schachtelung. Gerade darin erweist Bertrand seine wirkliche Entfernung von den alten Chansons. Er muß seine Erzählung in spannender Weise gliedern. Er scheint in keiner Weise von seinem Stoff mitgerissen zu sein. Der Aufbau im Einzelnen geht teilweise schnell, hastig, kräftig zusammenfassend, teilweise in einzelnen Episoden ausführlich und liebevoll verweilend. Er ist jedoch so straff, daß er nicht wie etwa der Doon de la Roche kleben bleibt an einer Beschreibung, um dann wieder zu rasen. Es ist eine

bewußte Technik, die vom Roman gelernt hat, in ausgeglichener Verteilung von Beschreibung und Erzählung.

Ueber den Stil Bertrands liegt eine Dissertation vor: Richard Schönberg, Der Stil in den Epen Bertrands de Bar-sur-Aube, Halle 1914. Schönberg bezieht auch die stilistischen Werte der Metrik und des Satzbaus in seine Untersuchung ein. Auf diese ausgezeichnete Arbeit kann ich verweisen und mich hier kurz mit zusammenfassenden Bemerkungen und Ergänzungen begnügen.

Die Verbindung der Gedanken in Einzelsätzen ist bei Bertrand meistens schon inhaltlich durchgeführt, zu den Gedankensprüngen des RO. ist er nicht fähig. Darum führt er die Parataxe als Stilgrundlage nur in beschränktem Umfang durch, auch ersetzt er eine impressionistische Anordnung der Gedanken (vgl. Voßler a. a. O. S. 45) durch eine analytische.

Antithesen zu bilden liegt nicht in Bertrands Natur (wenn man nicht die vielen durch „mais" einander gegenübergestellten Sätze als solche ansehen will). Dazu sieht er die Dinge viel zu sehr mit ausgleichendem Humor. (Ueber die Antithesen s. Schönberg, S. 35 ff.).

Ausdrucksbewegungen werden ihm zur Geste, zum Panache, zu Diplomatie — berechnete Wirkung steht hinter den Bewegungen, nicht unmittelbarer seelischer Ausdruck.

Mit der Frau und deren Liebe ist in Bertrands Chanson auch ein Stückchen bewußter Erkenntnis und Darstellung des Seelenlebens eingedrungen. Jedoch macht er sich diese Darstellung nicht schwer, er müht sich nicht um das Analysieren des Romans. Ueberhaupt zeigt Bertrand damit, daß er dem Roman nicht nachstrebt, daß er ihn bereits in sich aufgenommen hat.

Die circumlocutio (Schönberg S. 55 ff.), die das prägnante Wort umschreibt, hat in den Aimeri ihren Eingang gefunden, denn die liebenswürdige Art Bertrands, an die Dinge heranzugehen, läßt ihn sie von verschiedenen Seiten betrachten. Darum ist Bertrand auch mehr der digressio (Schönberg S. 72 ff.) zugeneigt als der Rolandsdichter. Er muß ja neue Dinge schildern, um das Interesse seiner Hörer wachzuhalten. Und darum muß er, wenn er schon ähnliche Szenen bringt, sie stärker variieren (Schönberg, S. 42 ff, Variationen und Wiederholungen). Da er mehr sieht als fühlt, beachtet er weder die Apostrophe (Schönberg S. 67) noch die conformatio. Den Vergleich (S. 29 f.), den man bei ihm in größerem Ausmaße erwarten würde, hat er merkwürdig wenig angewandt. „Zerlegungsformen" (S. 30 ff.) sind im Aimeri sehr beliebt.

Wie auch der Roman bevorzugt Bertrand bei Kampfesschilderungen die lebendigen, Schlag auf Schlag Wörter ausstoßenden

Allgemeinschilderungen (tant hiaume, tant poing usw.) vor den eintönigen Einzelkämpfen. Diese, da sie ja doch unerläßlich sind, wandelt er stärker ab, macht sie nacherlebbarer, anschaulicher (V. 926 "Tel li dona qu'il l'abat el fossé / se il ot soif, boivre pot a plenté, V. 2815 „Jambes levées l'abati el sablon"). Er vermeidet weitgehend die Schablone. Auch läßt er den Blick stärker schweifen als das RO., sodaß er auf dem Schlachtfeld verschiedene Gruppen sieht, die alle gleichzeitig etwas anderes tun, sodaß er daraus eine lebhafte Schilderung entwickeln kann.

Bertrands Wirkung beruht viel weniger auf einer Gefühlstiefe oder Ideenstärke als auf einem köstlichen Humor und einer Beweglichkeit in der Erzählung. Darum liegt ihm auch der Symbolismus des RO. fern. Die Annäherung an das RO. gelingt ihm eigentlich nur in der Stoffwahl.

Bertrand gelang es lediglich, eine Mischschöpfung zustande zu bringen, die formale Eigenheiten sowohl des Romans als auch der Chansons de geste in sich vereinigte. Er konnte das Rad der formalen Entwicklung nicht zurückdrehen.

Die Zeit um 1150—1300.

Die „antiken" Romane.

Die formale Entwicklung der Chansons de geste läßt sich, da sie so allgemein ist, nur auf eine Geschmackswandlung zurückführen. (Unter „Entwicklung" ist hier nur eine Folge von Erscheinungsformen zu verstehen, da ja in Wirklichkeit keine Entwicklung, sondern ein Verfall vorliegt). Sie verändern ihre Form zugunsten einer anderen, die aus irgend einem Grunde vorzuziehen ist. Es ist, wie das Coronement Loois in der Einleitung sagt, eine Form, die „corteise et avenant" ist, also eine höfische Form. Die höfische Form entspricht einem höfischen Stil. Dieser schlägt sich in der Dichtungsgattung des (höfischen) Romans nieder. Stoffliche Entlehnungen (s. u.) lassen die wachsende Beliebtheit dieser Dichtungsgattung erkennen. Sie erschien den Dichtern der Chansons de geste wenn auch nicht als nachahmenswert, so doch als interessant und anregend. Durch sie ließen sie sich, bewußt oder unbewußt, beeinflussen. Das Publikum, das von diesen neuen modernen Dichtungen Wind bekommen hatte, verlangte nach Neuem in Form und Stoff.

Man darf allerdings um diese Zeit, das heißt um die Mitte des 12. Jahrhunderts, nicht mehr von einem Publikum sprechen, sondern man muß verschiedene literarisch interessierte Kreise an-

nehmen. Die einen (Bédier: „le beau monde") wandten sich der neuen Dichtungsart zu, die anderen verharrten bei der alten.

Es ist bekannt, welche wirtschaftliche und politische Entwicklung Frankreich im Mittelalter nahm. Gewisse Kreise bekamen mit materiellen Werten die Mittel zur Ausbildung einer geistigen Kultur in die Hand und geistige Anregungen vom Süden her (Eleonore von Poitiers. Vgl. hierzu Voßler, Die göttliche Komödie, Heidelberg 1907/08, I, 2, S. 486 und Georg Braun, Der Einfluß des südfranzösischen Minnesangs S. 2 f.). Sie bilden Hofhaltungen müßiger Menschen. In diesen Kreisen nimmt nun auch die Frau am geistigen Leben teil und trägt mit ihrem mäßigenden verfeinernden Einfluß bei zum Ausbau der edlen, ausgeglichenen schönen Lebensformen. Das bisher herrschende Patriarchat wird abgelöst durch eine kurze Spanne geistiger Gleichwertigkeit, bis im Marienkult und Minnedienst die Frau eine beherrschende Stellung einnimmt.

Diese neue nicht mehr ausschließlich männliche Gesellschaft zieht sich von der breiten Oeffentlichkeit in ihre eigene Sphäre zurück. Ihre Geselligkeit wird intimer, seßhafter. Darum ist auch der Geist der von ihr bevorzugten Dichtungsgattung intimer und ihr Verhältnis zum Dichter ein anderes. Der Dichter, der nun nicht mehr ein wandernder Spielmann, sondern ein gebildeter, seßhafterer „clerc" ist, empfängt von ihr Anregungen und Lob und Tadel, er ist von ihr abhängig. Andererseits ist auch die Gesellschaft von ihm abhängig, denn nur er, der durch die dauernde Unterstützung, die ihm gewährleistet ist, Zeit und Muße hat, vermag die gewünschte feingeistige Unterhaltung zu geben, nur er kann antike Vorbilder verarbeiten, nur er kann sich bemühen, stets etwas Neues zu bieten, nur er vermag die Langeweile zu dämpfen, die sich nun breit zu machen droht. So braucht er nun nicht mehr einem Publikum nachzulaufen, er bekommt ein kräftiges Selbstbewußtsein. Zudem erlaubt ihm seine Bildung als clerc und sein Vertrautsein mit höfischen Umgangsformen — denn er lebt ja am Hofe — auf seine minder glücklichen Kollegen, die jongleurs und menestrels, herabzusehen. Literarischer Ehrgeiz belebt ihn.

Dieser Dichter hat nun nicht mehr eine Idee zu verfechten, über deren Horizont er nicht herausdrängt. Er läßt die Augen schweifen, um mit dem, was er sieht und erlebt, seine Auftraggeber zu erfreuen. Da diese aber unterhalten und belehrt sein wollen, muß er seine Phantasie walten lassen, neue unerhörte und spannende Begebenheiten erzählen und sie womöglich durch eine Problemstellung auf ein geistiges Niveau bringen. Die Form dazu bildet er leicht faßlich und sozusagen zufällig, elegant und ansprechend. Seine Werke werden nun nicht mehr gesungen, sondern vorgelesen oder gar allein gelesen. Der dichterische Wert ist nun mehr auf der inhaltlichen Seite

als in der stimmungserfüllten äußeren Form zu suchen. Dadurch wird die Form freier und sozusagen handwerklichem Ausbau zugewiesen. Denn die Form ist für den Roman das, was die edle Haltung, die Gebärde, für den Menschen des höfischen Mittelalters.

Der Stoff hat sich von rückschauenden Bindungen gelöst und baut sich nun aus der Phantasiewelt und der Umwelt des höfischen Menschen auf, angeregt durch mannigfache fremdartige Einflüsse. Die Kreuzzüge und der neue Handelsverkehr mit dem Südosten haben den Franzosen neue Wunderwelten erschlossen, der Süden hat neue Lebensformen und der Nordosten mit der bretonischen Sagenwelt neue Stoffanregungen vermittelt.

Denn die neu gebildete, wirtschaftlich besser gestellte, politisch nach Beruhigung strebende (treuga Dei, Gottesfrieden), religiös entlastete, müßige, blutmäßig immer mehr romanische Gesellschaft fand ihr Vergnügen am Schrifttum erst in der Verbindung von wunderbaren, fremdartigen, märchenhaften, spannenden Ereignissen mit der neuen Minneidee und mit der Behandlung von Fragen, die die Ausgestaltung der neuen Gesellschaftsformen anbetrafen, in der echt französischen Zweideutigkeit von Spiel und Programm.

Neue Stoffe vermittelten zunächst klassisch- und spätlateinische Werke, und Stilelemente in neuer Auffassung die zeitgenössischen Lateinschulen, die ihre Rhetoriken und Poetiken nach dem Muster dieser Werke ausarbeiteten. Faral, Sources S. 157: Am Anfang des Romanes steht die Nachahmung eines lateinischen Klassikers (Ovids), teils direkt, teils über die nachahmende mittellateinische Lyrik. S. 418: Von der lateinischen Klassik haben die „antiken" Romane ihr Leben erhalten, die höfischen Romane sind nur die Söhne der antiken Romane. — Folgen wir Faral auf seinem Gang durch die ersten altfranzösischen Romane. Es wird sich zeigen, worin das Neue besteht, das die altfranzösische Literatur so sehr veränderte.

Edmond Faral hat in seinem Werk „Les sources latines des contes et romans courtois", Paris 1913, das Entstehen der höfischen epischen Dichtung verfolgt und in Zusammenhang mit dem lateinischen Leben der Zeit gebracht. Dieser Arbeit entnehmen wir die folgenden Feststellungen.

Die Romane entspringen einer langen Tradition, die im lateinischen Mittelalter wurzelt. Die Renaissance bringt nur eine neue Auffassung der lateinischen Quellen, nicht eine neue Kenntnis. Die Zeit vor der Renaissance hat noch nicht viel Sinn für den Wert oder Unwert der lateinischen Vorlagen, sie vermischt klassische Glanzwerte und dekadente Fabeln. (S. VII) Die mundartliche Literatur ist nur die Oberfläche eines starken unterirdischen lateinischen Lebens. (S. IX).

Die altfranzösischen Romane erfinden nicht, sie bilden um und passen sich an, was die Lateinschulen aus den lateinischen Vorlagen schöpften (S. 74). Am Anfang des Romanes steht die Imitation eines lateinischen Klassikers, teils direkt, teils über die nachahmende mittellateinische Lyrik (S. 157). Denn die Spielleute der Romane sind gebildet, sie kennen und benützen Vergil, Ovid, Sidonius Apollinaris, Isidor von Sevilla und andere Traktatschriftsteller. (S. 206). Im 12. Jahrhundert gab es „une brillante renaissance des études anciennes" (S. 389). „Le poète est un érudit" – Johann von Salisbury — ist die Auffassung der Zeit (S. 399). Diese Dichter ziehen die geschriebenen Quellen, die Antike und Indien, und den wissenschaftlichen Anstrich vor (S. 388).

Im 12. Jahrhundert kommt die Nachahmung Ovids in Mode. Daraus lassen sich eine Anzahl stilistischer Eigentümlichkeiten der „antiken" Romane erklären. Aber es gehört schon eine verfeinerte Gesellschaft dazu, eine Gesellschaft, die neue Lebensformen ausbildet (vgl. Stephan Hofer, Studien zum höfischen Roman, ZfSL. Band XLVI, S. 386 ff.), um aus Ovid „un puits de recettes, un trésor d'ornements" und nicht nur eine Stoffsammlung zu machen (Faral, S. 410). — Durch Nachahmung Ovids in „Piramus et Tisbé" sind lateinische Stilelemente in die altfranzösische Literatur eingedrungen (S. 78). Die galante lateinische Literatur hatte in den Lateinschulen großen Erfolg (S. 126). Denn um 1150 wächst die Zahl der gebildeten clercs ohne die niederen geistlichen Weihen beträchtlich, und das Studium der Liebe ist ihnen wesentlich (S. 194). So entstehen viele Dissertationen über Ars amandi, Remedia amoris, über die Metamorphosen, so entsteht die mittellateinische Lyrik (Phillis et Flora). In dieser Luft entstehen die ersten altfranzösischen Romane, die sogenannten „antiken Romane".

Faral bespricht die Motive und Stilmittel, die die antiken Romane aus der lateinischen Ueberlieferung übernommen haben (S. 77—200). Ich greife einige heraus: digressiones und epitaphe (in der mittellateinischen Literatur sehr verbreitet); Schönheitsschilderungen (zum besseren Verständnis der Liebe von den mittelalterlichen Rhetoriken vorgeschrieben); amplificationes einschließlich der repetitio cum variatione; didaktischer Ton (nach Ovid, dem „Seelenarzt"); große Rolle der Frau (Ovid); die Vertraute (Ovid); Auswirkungen der Liebe (Ovid, lateinische medizinische Traktate, teilweise unter arabischem Einfluß); Physiologie und Psychologie der Liebe, bis in Einzelheiten (aus Ovid); Allegorisierung; direkte Rede als Kunstmittel; Monologe als Volksreden (Ovid), fiktiver Dialog, die Teilung des Menschen in zwei widersprechende Hälften (Ovid); „Fach"ausdrücke allegorischer und mythologischer Art. — S. 308 bis 388 zählt Faral die wunderbaren Dinge, Personen und Tiere auf, die von nun ab die Dichtung bevölkern und weist ihre Her-

kunft nach.

S. 417 faßt Faral seine Untersuchung in folgendem Ergebnis zusammen: „Ils (les romans) se sont constitués, en quelque sorte, de leur propre substance: tous originaires de la région normande, ils sont issus d'une audacieuse sythèse, où, un beau jour, quelque clerc grisé d'érudition et avide de succès mondain a fondu, en un corps unique, des éléments d'origines diverses et souvent disparates" . . .

Der Einfluß dieser „antiken" Romane auf die übrigen Romane erstreckt sich „par des emprunts secondaires, . . . les thèmes, les procédés de dévéloppement, la conception des sujets et l'esprit des oeuvres: goût de la description, sens du merveilleux, règles du portrait, peinture des objets d'art, rôle de l'intrigue amoureuse, théorie de l'amour, poncifs et clichés, adresses de style et lieux communs, en tout cela éclate l'imitation des romans antiques" (S. 418).

Mit Crestiien werden die Romane spontaner und unabhängiger, sie bekommen „un sens plus vif du naturel et du vraisemblable„ . . . élargissent la part de l'observation: ils peignent avec le souci d'être exacts la réalité contemporaine". Von der lateinischen Klassik haben die antiken Romane ihr Leben empfangen, die höfischen Romane sind nur deren Söhne.

Bevor wir uns nun mit dem klassischen Vertreter der Romandichtung, mit Crestiien de Troies, befassen, noch ein Wort über die Herkunft der äußeren Form der Romane. Bekanntlich sind die „antiken" wie auch die höfischen Romane in paarweis gereimten Achtsilbern in stichischer Anordnung abgefaßt. Dichtgattung und Dichtform (im Beckerschen Sinne) sind eng verknüpft. — Ph. August Becker hat in seiner Abhandlung „Der paarweis gereimte Achtsilber in der französischen Dichtung" (Abhandlungen der philol. hist. Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1934) diese Dichtform einer genauen Untersuchung unterzogen. Seine Ergebnisse werden für unsere Untersuchung von Wert sein.

Becker leitet (S. 5) den Achtsilber aus dem lateinischen iambischen Dimeter ab. Besonders der ambrosianische Vierzeiler trug zu dessen Verbreitung in der lateinischen Hymnendichtung bei. — Im 11. und 12. Jahrhundert wird der Paarreim in der lateinischen Hymnendichtung gebräuchlich. Der Dimeter breitet sich in der geistlichen und weltlichen lat. Dichtung aus (S. 11). Aber erst in der mundartlichen Dichtung finden sich Paarreim und Dimeter zusammen mit der stichischen Dichtform. (Denn diese ist die dem Epos angemessene Form; das Epos verlangt eine offene und unbehinderte Form für den laufenden Vortrag, auf den es angewiesen ist. S. 4)

Die Wahl dieser Dichtform wurde durch den Uebergang von der Sangpoesie zur Lesepoesie bedingt.

Bis 1150 tritt der gepaarte Achtsilber nur sporadisch auf, und nur in England.

Die fünfziger Jahre des 12. Jahrhunderts werden ein wichtiger Wendepunkt. Innerhalb eines kurzen Zeitraumes entstehen nun auf dem Kontinent eine ganze Anzahl bedeutsamer Werke in gepaarten Achtsilbern, die Geste des Bretons, die Geste des Normands, der Theben-, Eneas- und Trojaroman, die Histoire des ducs de Normandie.

Bei diesen Werken liegt der Hauptton auf der fortschreitenden Erzählung, so daß die Dichtform von geringerer Bedeutung ist. Es mag überhaupt erstaunlich erscheinen, warum alle diese Dichtwerke nicht gleich in Prosa, das heißt in der am wenigsten hinderlichen Form, abgefaßt wurden. Nun muß man bedenken, daß zu dieser Zeit das Latein immer noch von allmächtiger Bedeutung für das Schrifttum war. Wer also seiner mundartlichen Dichtung zu einiger Bedeutung verhelfen wollte, mußte ihr einen besonderen Halt, eine gebundene Form geben. Da der Rhythmus allein aber nicht verbindlich genug war, griff man (spontan, wie Becker nachweist) auf diejenige Dichtform, die neben ausreichender klanglicher Bindung doch noch ein fließendes Erzählen zuließ, den paarweis gereimten stichisch geordneten Achtsilber.

Diese Bindungsart ist weniger dichterisch als der assonierende parataktische Zehnsilber in Laissen. Man mag sogar einwenden, sie wäre auf die Dauer ermüdend, zu sehr Kleingeld der Form. Dafür ist sie kunstvoller, liebenswürdiger. Sie zeugt von größerem Können, von stärkerer Bändigung der Sprache, von entwickelterem Verständnis für den Wohlklang der Sprache. In der späteren Unterhaltungsliteratur wird der Achtsilber infolge seiner eintönigen Anwendung allerdings zu einer Plage. Es ist eben eine feine, höfische Form, die einige Aufmerksamkeit in der Behandlung erheischt. Und erst in Verbindung mit der abwechslungsreichen Leichtigkeit des Rhythmus' ist dieser Vers zu würdigen als Produkt einer feinen, bewußten, höfischen Technik (Es ist kein Zufall, daß sich ausschließlich im Dienste vornehmer Kreise stehende Dichter dieser Dichtform bedient haben).

Der Dichtform zum durchschlagenden Erfolg verhalf schließlich der große Meister Crestiiens de Troies. Er erreicht in der von ihm geschaffenen Dichtgattung der höfischen Romane eine höchste Erzählungskunst. „Christian hat mit seinen höfischen Romanen eine Dichtgattung geschaffen, deren Begriff sich mit dem der gepaarten Achtsilber ebenso innig vermählen sollte wie der Begriff der Chansons de geste mit dem der epischen Laisse“ (Becker a. a. O. S. 69).

Erec et Enide, Roman von Crestiien de Troies.

In diesem Frühwerk findet die schöpferische Kraft Crestiiens so recht ihren Ausdruck. Eine eingehende Darstellung findet sich in G. Cohen's „Chrétien et son oeuvre", Paris 1931, über den Entwicklungsgang der Arthurromane in J. O. Bruce, The Evolution of the Arturian Romance, in Hesperia, Ergänzungsreihe 8 und 9, Göttingen 1923.

Die Handschriften des Erec sind durchwegs mit kunstvollen Initialen geziert. Diese Initialen leiten aber nicht, wie in den Chansons de geste, formal abweichende Einzelabschnitte ein, sondern rein sinngemäß getrennte. Der stichische Aufbau der Dichtung ist so einheitlich, daß Wendelin Förster sein Vorhaben, die Initialen, die in den einzelnen Hss. an verschiedenen Stellen stehen, ausgleichend an den sinngemäßen Wendepunkten anzusetzen, aufgeben mußte, da er sie sonst in die Mitte von Satzgefügen hätte setzen müssen. (Einige mittelalterliche Schreiber von Romanen haben dies tatsächlich getan, vgl. die Einleitung W. Försters zu seiner Ausgabe des Erec). Es entscheidet also nicht die Form, sondern der Sinn. Das heißt, die Form ändert sich nicht mit dem Sinn, sondern sie bleibt über ihn hinaus bestehen.

Erec besteht aus 6958 Versen, ist also verhältnismäßig kurz. Sie sind in 57 unregelmäßig lange, durch Initialen dem Auge, aber in keiner Weise dem Ohr kenntlich gemachte Abschnitte eingeteilt. Es liegt also in dieser Einteilung mehr ein verstandesmäßiges Gliedern als eine künstlerische Ausdrucksform vor. Der kürzeste Abschnitt hat zehn Verse, der Durchschnitt ist in der ersten Hälfte des Erec 98 Verse auf einen Abschnitt, in der zweiten Hälfte 156 Verse. Während wir also am Anfang noch ein verhältnismäßig eifriges Gliedern finden, gleicht sich dieses gegen Schluß immer mehr aus, bis die Episode von der Hoffreude schließlich 580 ungegliederte Verse enthält (es ist natürlich nicht festzustellen, wie weit diese Gliederung von Crestiien selbst stammt). — Die Erzählung fließt also, im ganzen genommen, pausenlos dahin. Das bedeutet, daß sie von Anfang an nicht für den gesanglichen Vortrag, sondern zum Vorlesen oder Alleinlesen bestimmt war.

Der zäsurfreie Achtsilber ist eine größere rhythmische Einheit als der gespaltene Zehn- und Zwölfsilber, also ist auch darin das Fließen dem Stocken vorgezogen. Nicht nur das. Der Satzbau kümmert sich möglichst wenig um die Grenzen, die das Versende setzt, und um die Einheit, die in einem Vers liegen kann. Crestiiens setzt der Parataxe die Hypotaxe gegenüber. Indem ein Satz (evtl. Vers) von einem anderen syntaktisch abhängig ist, ist er auch rhythmisch an ihn gebunden. Mag nun ein jeder dieser Sätze einen ganzen Vers für

sich beanspruchen, so sind doch alle diese Verse durch die Abhängigkeiten miteinander verbunden. Crestiiens geht noch weiter: Durch häufige Enjambements entwertet er die rhythmische Geschlossenheit des Verses, und durch Satztrennung innerhalb des Verses zerreißt er sie. Es können beliebig lang ausgedehnte und beliebig kurze rhythmische Einheiten sich ablösen, der Rhythmus ist also denkbar zwanglos. Durch bewußte Durchbildung nach einer Seite hin kann er zudem zu künstlerischer Wirkung gebracht werden. Jedenfalls stellt er dem Verständnis des Stoffes kein nennenswertes Hindernis in den Weg. Auch kann so eine bessere Verbindung der Gedanken gewährleistet werden, als dies rhythmisch voneinander getrennte kleinere Einheiten tun könnten. Diese Form gewinnt an Verbindlichkeit, was sie an Wucht verliert. Sie läßt affektgeladene Betonungsweisen nicht zu. Wort- und Satzrhythmus der Sprache fügen sich zwanglos in den Versrhythmus.

Für den Rhythmus bestimmend ist auch die Einschachtelungstechnik. Crestiiens liebt es, einen Satz, etwa einen Ausruf, einen Relativ- oder Zeitsatz usw. in den Hauptsatz einzuklemmen, so daß er den Satz zerteilt und die Tonhöhe nicht zum Sinken kommen läßt.

Das Einzelwort hat in diesem Rhythmus geringe Eigenbedeutung. Es ist in den Satzzusammenhang hineingezwungen. Die Lage des Wort- und Satzhochtones ist regelmäßiger als in den Chansons de geste.

Im Aufbau gibt es keine stimmungsvollen Sprünge. Der ganze Stoff ist nach wohlüberlegten Gesichtspunkten geordnet. Das bedeutet nicht, daß der Dichter unter dem Banne einer bestimmten Idee oder Tendenz von vorne herein nur das im Auge habe, was dieser Tendenz entsprechen würde. Nein, er stellt sich erst eine Frage, wählt aus der Vielfalt der Möglichkeiten den Stoff aus, und gliedert nun planmäßig die analytisch gewonnenen Stoffteile. Er bringt sie somit weniger in einen ethischen Zusammenhang als daß er sie nach den Gesichtspunkten seines Problems oder nach zeitlicher Abfolge ordnet oder die Wirkung aus einer Ursache entwickelt. Und wenn auch dem Sinn nach die Zusammenhänge im Erec locker zu nennen sind, so sind sie doch in steter zeitlicher Folge gegeben und zu einem Zwecke ausgerichtet. „Christian hat die Gabe der novellistischen Erfindung und des spannenden Zusammenfügens der einzelnen Motive der Handlung und auch der überzeugenden Schlußlösung“ (Becker, S. 89).

Die Ordnung und Ausfeilung der äußeren Form geschieht im Roman nicht oder selten im Interesse einer rhetorischen, sondern einer ästhetischen Sinngebung. Die Form soll an sich schon durch ästhetischen Charakter wirken und im übrigen nicht den Inhalt beeinträchtigen. Die Form ist so vollkommen, daß das Interesse auf

den Inhalt gelenkt wird. Es ist eine Form, die Ruhe, Muße und Seßhaftigkeit voraussetzt, die für ein Publikum bestimmt ist, das sich nicht am Aeußeren stoßen will, das den Stoff geordnet und gebändigt haben will, das nur geringen Sinn für das Lyrische und Musikalische einer Form hat, das Unterhaltung und Belehrung und nicht Anfeuerung oder Erbauung heischt. — Darum gelingt es den Romanen so selten, durch die Form einen packenden Gefühlshintergrund zu schaffen (wie etwa das RO.), eine Stimmung zu erzeugen, die von Herz zu Herzen geht. Es scheint immer etwas kühle Ueberlegung durch die Form. Nun will der Roman auch gar nicht echten Gefühlen und tragischem seelischen Erleben einen Hintergrund geben. Das Mittelalter sucht nicht Tragik, sondern Erbauung oder Unterhaltung. Crestiiens weiß, daß die Wirklichkeit seiner Romane nur eine eingebildete Wirklichkeit ist.

Auf Unterhaltung und Belehrung also ist der Stoff zugeschnitten. Die „Aufnahmetechnik" darf nicht mit Schwierigkeiten verbunden sein. Der Stoff soll gegliedert sein. Er soll nicht eintönig sein. Er soll immer etwas Neues bringen. Er soll bei den Dingen, die ein höfisches Publikum am meisten interessiert, länger verweilen. Er soll prickeln, er soll spannen. Daneben soll er ein Problem aufrollen und zur Lösung bringen.

Also alles das, was das Durchschnittspublikum heute von einem Film verlangt. Die mittelalterlichen französischen Romane sind zugleich Ausstattungsstücke, Modeschauen, Sportberichte, Sittenschilderungen (G. Cohen a. a. O.). Sie bieten in einem Unterhaltung und Vorbild. Das alles bei einer erstaunlichen künstlerischen Höhe, wenigstens bei Crestiiens.

Die Romane bieten Unterhaltung durch Ausmalung von Zuständen, Schilderung von Ereignissen, Beschreibung von Dingen und Menschen. Sie bieten Belehrung durch die Lösung einer psychologischen oder soziologischen Frage, durch Darstellung von erstrebenswerten Idealmenschen und nachahmenswerten Handlungen, durch Schilderung des feinen Tones und der Sitten der guten Welt, auch direkt durch Sittenregeln und Wahrsprüche.

Der Stoff ist so geordnet, daß er Spannung hervorruft. Er wird so verschachtelt, daß man im Ungewissen über ein Abenteuer bleibt, währenddem ein anderes behandelt wird. Viele Fäden laufen nebeneinander her in der Handlung. Beschreibungen und digressiones halten den Gang der Erzählung auf. Der Weg des Helden führt über unzählige Hindernisse, deren Bewältigung in Frage steht. Man erwartet neue Erlebnisse und ist gespannt, welcherart sie sein werden. Gerne legt sich um einzelne Personen und Gegenstände ein Schleier der Heimlichkeit. — Die Spannungsmittel sind zumeist fein und darum unmerkbar. Besonders Crestiiens hat die Gabe, irgend-

eine Angelegenheit lange nur anzudeuten und dann in wenigen gedrängten Sätzen helles Licht darauf zu richten, so die Spannung zu steigern, bis er eine plötzliche und darum besonders wirksame Entspannung eintreten läßt.

Die Spannung ist umso nachhaltiger, als die Menschen und die Lagen, in die sie sich bringen, dem Miterleben zugänglich gemacht werden. Die handelnden Menschen sind soweit dem Leben nahe, daß sie Wunscherfüllung im Miterleben bieten können, ohne nur Idee zu bleiben, daß sie lebendig sind und vorstellbar, ohne wirklich zu existieren, sie sind gerade so dargestellt, daß sie existieren könnten. Man kann sich leicht in sie hineinsehen (projizieren), umsomehr, als sie sich in einer Welt bewegen, in der das Publikum sich heimisch fühlt.

Da aber zu echter Unterhaltung Wunscherfüllung gehört, und die Wünsche sich zumeist auf etwas Besonderes, etwas Unerhörtes richten, sind die Menschen der Romane verbesserte Auflagen derjenigen, die sich in sie hineinprojizieren, und die Umwelt dieser Menschen ist nicht nur die eigene des Publikums, die ja als fester Untergrund auch zur Darstellung gelangt, sondern auch eine märchenhafte, abenteuerliche, phantastische. In dieser Umwelt kann sich die Phantasie ausleben. Sie ist zurechtgestutzt und unwahrscheinlich. Das Unwirkliche, das in den Chansons de geste im Inneren der Menschen lag, ist nach außen verlegt. Unwirkliches muß im Romane sein, sonst würde die Phantasie, das Staunen, das Träumen nicht genügend angeregt. Die Dichtung soll über den nüchternen Alltag hinausreichen, sie muß ein farbenprächtiges Gemälde, etwas Außergewöhnliches und nicht den nüchternen Alltag schildern. — Die Regungen der menschlichen Seele, die sind noch unerforscht und durchaus nicht alltäglich, die bemüht sich der gute Romanschriftsteller, allen voran Crestiiens, getreulich und anschaulich wiederzugeben.

Das tut er nicht, indem er die seelischen Regungen sich nur in Handlungen und Gebärden ausdrücken, sie unmittelbar in den Reden auswirken läßt, sondern er nimmt den Weg über die verstandesmäßige Analyse. Am liebsten in Form eines Dialogs oder eines Monologs. Die Menschen teilen sich dann in zwei Hälften, die sich widerstreiten. — Oft knüpft an ein Wort eine Betrachtung an (digressio). Die Seele kommt erst über den Verstand zur Wirksamkeit. — Handlungen und Taten entspringen so nicht unmittelbar dem Trieb der Seele, sondern sie werden psychologisch motiviert. Das „Einfühlen" ist scheinbar unmöglich oder unbeliebt geworden. Das Miterleben wird erleichtert durch psychologische Motivierung. Diese wirkt auch anregend auf den Verstand.

Wie der Chansonhörer sich innerlich mitbewegen mußte, um

in der Erzählung aufzugehen, so muß der Romanleser innerlich schauen können. Der Stil des Romanes ist im Vergleich zu dem der Chansons anschaulich zu nennen. Es genügen nicht Symbole und Andeutungen. Schilderungen und bildhafte Darstellungen werden verlangt, Eingehen in Einzelheiten, Beschreibungen von Personen, Gegenständen, Zuständen. (Der Stil Crestiien's ist sehr häufig Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen. Ich möchte hier nur diejenigen nennen, deren Werke ich zu Rate gezogen habe: Gustave Cohen, Chrétien de Troyes et son oeuvre, Paris 1931 — dort auch weitere Literatur — J. O. Bruce, The Evolution of the Arturian Romance, s. o., Friedrich Schürr, das altfranzösische Epos, München 1926; Friedrich Wurzbach, Der französische Roman, Heidelberg 1913 (besonders im Hinblick auf die Prosaauflösungen); Edmond Faral, op. cit.). Im Hinblick auf die Reichhaltigkeit der Untersuchungen möchte ich nur einige Beispiele besprechen, um einige Grundlagen zur Behandlung des Themas zu gewinnen. — Erec V. 2138 ff.:

La ot tante vermoille anseigne / Et tante bloe et tante blanche,
Et tante guimple et tante manche / Qui por amor furent donees;
Tant i ot lances aportees / D'arjant et de sinople taintes:
D'or et d'azur i ot maintes / Iloec vit on le jur lacier
Maint hiaume a or et maint d'acier / Tant vert, tant jaune, tant vermoil
Reluire contre le soleil / Tant blazon et tant hauberc blanc,
Tante espee a senestre flanc / Tant buens escuz fres et noviaus,
D'arjant et de sinople biaus / Et tant d'azur a bocles d'or,
Tant buen cheval bauçant et sor / faues et blans et noirs et bes...

Welch farbenprächtiges Bild tut sich da vor den Augen des Lesers auf! Das Beispiel ist in mehrfacher Hinsicht lehrreich. Es zeigt, wie sehr der Dichter sich in Einzelheiten ergeht. Das Heer ist nicht eine Gesamtheit, es ist auch nicht aus einer Zahl handelnder Einzelpersonen aufgebaut, sondern es ist aufgelöst in eine Anzahl von Einzelobjekten, die ins Auge fallen. Der Oberbegriff „glänzende Heerschau, farbiges Gemenge" zerfällt in eine Anzahl von Einzelbegriffen, er wird weithin abgesteckt. Crestiiens kann sich gar nicht genug tun, immer neue Einzelobjekte aus dem Gesamten herauszuholen. Das Beispiel zeigt auch, daß man s e h e n muß: „Iluec vit on ... reluire contre le soleil". Der Betrachter befindet sich auf erhöhtem Standpunkt. — Die Gegenstände sind nach ihrer äußeren Beschaffenheit gesehen. Die Pferde werden ganz allgemein als gut genannt, und dann in ihren Farben geschildert, ohne Rücksicht darauf, von welchem Werte sie im Kampf sein werden. — Die Abwechslung der Form, nicht des Standpunktes, bringt Leben in diese Schilderung. Der Standpunkt des Beschauers bleibt fest. Er liegt nicht in jedem

der Dinge einzeln. Aber bald sind die Dinge einfach da, bald sind sie herbeigetragen, bald leuchten sie selber, bald sieht man sie. Maint wechselt mit tant und wiederholendem et ab. Das tant wird 3 mal in einem Satze wiederholt, oder 2 mal oder nur einmal, oder durch et ersetzt. Prädikate werden prädikativ oder attributiv eingesetzt. So wird einem alles bildhaft nahegebracht, ohne zu ermüden. (Gerade diese Art der häufenden Schilderung ist für junge Chansons vorbildlich geworden).

Abwechslung ist ein Merkmal des Romanstiles. Die Wiederholung wird tunlichst vermieden (Crestiiens gebraucht anfänglich die Wiederholung noch als Stilmittel, später lehnt er bewußt ab, vgl. Schürr S. 419). Sie wäre für Leute, die Bewegtheit, Handlung vor den Augen sehen wollen, die sehen und nicht gepackt werden wollen, langweilig. Dafür wird die Variation, wie wir es am obigen Beispiel gesehen haben, oberste Stilvorschrift. Das heißt nicht, daß wie etwa im RO. derselbe Gedanke in variierter Form wiederholt wird, sondern daß ein neuer Gedanke, der an sich in die gleiche Form wie der alte gekleidet werden könnte, in neuer Form, das heißt, mit neuen Worten, in neuer Wortstellung dargestellt wird. Im Erec beispielsweise läßt sich kein Kampf finden, der, mag er an sich noch so ähnlich einem anderen sein, nicht in anderer Form dargestellt würde. Der Hintergrund und die Handlung mögen die gleichen bleiben. Die Worte, die Sätze, die Reden, die Wortstellung, die Gedankenverbindung sind anders. Formeln werden vermieden. Die Form ist so nicht unmittelbar, in Selbstzweck, wirksam, sondern nur mittelbar, zur Vermeidung von Eintönigkeit. Sie kann lebendig sein, aber nicht eindrucksvoll, nicht unterstreichend.

Vgl. Erec, Vv. 4999 ff.

Qu'an l'ombre d'une nue brune S'estoit esconsee la lune ...

Dieser Doppelvers, ein Beispiel unter vielen, mag folgende Ueberlegung illustrieren: Es ist ein Stimmungsbild, aber rein äußerlich, tatsächlich zu nehmen, nicht als symbolische Ausdrucksweise für ein inneres düsteres Geschehen (vgl. RO. Halt sunt li pui et li val tenebrus). Es ist ein bildlicher, aber nicht ein Gefühlshintergrund. Dazu ist es die Erklärung des Vorsatzes (Ne se sont mie coneu ...). Es ist durch die Konjunktion in formalen Zusammenhang mit diesem gebracht. — Die Zeitform drückt 1. (Vorvergangenheit) die Ursache und 2. (Imperfekt des Hilfszeitwortes) den Zustand aus. Bei dem Prädikat esconsee könnte man fast schwanken, ob man es mehr adjektivisch oder mehr verbal nehmen soll. — Das ganze Bild ist liebevoll ausgemalt: Der Mond ist versteckt. Wo? Im Schatten. Wessen Schatten? Einer Wolke. Was für eine Wolke? eine braune. — Der Doppelvers ist erklärend als Ursache einer Wirkung nachgestellt (analytische Denkart).

Dichter und Publikum sind von einer feinen Neugierde getragen. Das äußert sich auch in einem Hang zu begründen, und darin, daß die Begründung gern nach dem zu Begründenden kommt. Der Tatbestand wird erforscht und geklärt. Der Hang versteigt sich sogar so weit: Erec. V. 1990 f.:

Les chies orent chenuz et blans / Car vescu avoient lonc tans,
Et les barbes jusqu'as ceinturs . . .

(Beachte in diesem Beispiel die Zeitenfolge und die Folge der Ursache auf die Wirkung und die Einschachtelung der Erklärung). Ein anderes Beispiel:

Et la pucele o le cler vis / Qui de l'alete d'un plovier
Poissoit sor song poing l'esprevier . . .

Dieses Beispiel zeigt die Neigung, Gedanken, Sätze zu verknüpfen. — Es stellt viel weniger eine Handlung, als ein Bild dar (infolge dieser Verknüpfung durch das Relativpronomen). Besonders das Imperfekt läßt darauf schließen, daß nicht an Bewegung gedacht wird. (Diese Folgerung ist allerdings zweifelhaft, da nach Brunot das Imperfekt zu Crestiien's Zeiten sehr wohl noch perfektische Bedeutung hatte). Ein weiteres Beispiel: Erec Vv. 1303 ff.:

Erec s'ala premiers seoir, / Puis s'assieent tuit par les rans
Sor liz, sor coutes et sor bans.

Zeitliche Folge, Verknüpfung durch Konjunktion, Eingehen auf die verschiedenen Arten der Sitzgelegenheiten. Durch das „et" wird der Satz, der durch die Häufung des „sor" geöffnet war, endgültig geschlossen. — Dieses Beispiel zeigt auch, wie sehr Crestiiens sich an die Objekte verliert. Er läßt den Blick frei schweifen und bleibt mit ihm an den Einzeldingen hängen. Im Blickfeld liegt alles, was der Gesellschaft, für die er schreibt, interessant ist. (In diesem Fall die Einhaltung der höfischen Sitte — und die Ausstattung des Raumes). Das sind Orte, Gegenstände, Paläste, Feiern, Turniere, seltsame Lebensformen, Kämpfe und das Wunderbare in seinen verschiedenen Abarten. So kommt Crestiiens zu einem „kräftigen Realismus". — Alles wirklich Unangenehme dieses Erdenlebens wird umgangen und durch Hindernisse ersetzt, die wenigstens in der Fiktion leichter zu überwinden sind. — Interessant ist nun auch der Mensch. Man ist nicht mehr so sehr auf den Nächsten angewiesen, man gewinnt Abstand, darum kann man ihn voller Neugierde betrachten. In den Romanen stellen sich die Menschen in Porträten dar (wenn auch sehr allgemein, nach dem Rezept der Rhetoriken).

Bei der Bildhaftigkeit der Sprache ist es nicht verwunderlich, daß ausgeführte Vergleiche im Roman an Beliebtheit gewinnen. — Entsprechend dem gesellschaftlichen Geist des Romanes verdrängt die Allegorie, die konventionelle Art des Symbols, immer mehr die

lebende Art des Symbols, die durch Bewegungen seelische Regungen darstellt und nur dem Gefühl zugänglich ist, die Ersatz für ein mit Worten zu schwer darzustellendes seelisches Erleben ist. Die Romane wagen sich frisch an die Analyse seelischer Zustände, sie können des Symbols entbehren. Um jedoch ihre Bildung und Welterfahrenheit zu erweisen, und um ihren Werken den Anstrich von etwas Rätselhaftem, Tiefgründigem und Weisem zu geben, prägen sie die gesellschaftliche Münze der Allegorie.

Die Worte sind klar, unmißverständlich, sie haben geringen Eigenwert, das heißt, sie lassen nicht lyrische Werte und symbolische Gehalte ahnen. Sie sind so gemeint, wie man sie auch im täglichen Gebrauch verstehen würde. So übersieht der Romanschriftsteller gerne die Abtönungen, die in den sprachlichen Mehrformen liegen. Diese sind ihm willkommene Stilmittel zur Abwechslung, um Wiederholungen zu vermeiden, um einem Begriff durch mehrfache Ausdrucksweise einen besonderen Nachdruck zu verleihen, oder auch nur Mittel, einen ungezwungenen Reim zu finden. (Der Reim ist auch oft für die Wortstellung verantwortlich, die dadurch an stilistischen Möglichkeiten verliert). So finden sich in den Romanen (am ehesten noch in denen des Crestiien) wenig dichterisch eingegebene und erfaßte symbolische Gleichnisse, dafür mehr sachliche, handgreifliche, verstandesmäßig gebildete Vergleiche. (Ein Mädchen wäre im Roman nicht „jung und morgenschön", sondern „jung und schön wie der Morgen", oder nicht einmal das, das wäre zuviel der Abstraktion und Einfühlung, es wäre schön wie eine Rose usw. — Die Stimmung ist nicht vernichtet, sondern nur veräußerlicht, zu sehr am Materiellen klebend).

Hier noch rasch eine Untersuchung der Verwendung der mittellateinischen Stilelemente im Roman. Wir halten die von Faral (s. o.) angegebene Reihenfolge inne.

1. Interpretatio und expolitio werden im Roman nun auch in den Abarten der etymologia und der frequentatio angewandt, die expolitio selbst im weitesten Sinne des Wortes, bis zur Künstlichkeit. Hier erst, im Roman, wird also das durch die mittelalterlichen Rhetoriken empfohlene Stilmittel voll ausgenützt.

2. Perifrasis findet sich häufiger als im RO., sie dehnt ihren Bereich aus. Die umschreibenden Begriffe lösen sich von Formelhaftigkeit und rekrutieren sich nun aus der alltäglichen Umwelt des Dichters.

3. Comparatio: sie findet sich auch in ausgeführter Form; unausgeführte Vergleiche in neuer Abwechslung und Anschaulichkeit.

4. Apostrophe: die Apostrophe an Sachen fällt im Romane weg. Sachen bleiben Sachen. Die Apostrophe an das Publikum von Seiten des Dichters ist selten und äußert sich hauptsächlich in Merksprü-

chen. Der Dichter hält Abstand. Daß die Personen der Erzählung sich in direkter Rede an andere und an sich selbst wenden, ist sehr häufig (leider ist die diesbezügliche Arbeit A. Hilka's, so viel ich weiß, nicht erschienen).

5. Fictio personarum: sie ist häufig. (Die Personifizierung von Abstrakten gehört dazu, die Subjektivierung von Gegenständen [die Träger der Handlung werden können] leitet dazu über). Märchenhafte Personen und Tiere werden mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet.

6. Digressio: Sie ist im kleinen und im großen zu finden. Im kleinen in der Objekthäufung, im breiten Ausspinnen; im großen in Einschiebseln, philosophischen Ergüssen, Anekdoten, Sittenregeln, Wahrsprüchen, Sprichwörtern, für den Gang der Handlung nicht unbedingt notwendigen Szenen und Reden.

7. Descriptio: Ueber diesen Tropus s. o. S. 70; Faral S. 77 ff. und 400 ff.

8. Affirmatio post negatione: Sie ist im Roman häufiger als in den Chansons de geste.

Die Häufung von Eigennamen ist sehr bezeichnend auch für Crestiien. Nur hat sie bei ihm vielleicht andere Gründe als beim RO. Hier verdanken sie ihr Entstehen teilweise der Freude am Tönenden und Klingenden, wie sich aus dem Klang der Namen leicht feststellen läßt. Daneben erhöhen sie die Glaubwürdigkeit der Erzählung — wer die Namen so gut kennt, muß auch dabei gewesen sein.

Die direkte Rede führt nicht immer die Handlung fort, sie kann auch nur schöngeistige Unterhaltung sein. Sie ist gepflegter und abwechslungsreicher, auch persönlicher als in den Chansons de geste.

Alle diese Stilmittel sind teilweise auch im RO. zur Anwendung gelangt. Es ist aber im Erec eine neue schöpferische Einstellung, die dieselben Stilmittel zu neuer Wirkung bringt. Sie werden durch „eine Neugeburt der freien Phantasie", eine „Entpuppung, die der Phantasie neue Flügel verleiht" lebendig. Crestiiens verwendet seine ganze Sorgfalt auf die Veranschaulichung des Erlebnisses (Becker a. a. O. S. 67). — Er läßt das verborgene Empfinden durchscheinen. Man muß bei Crestiien die überlegten Abschattierungen erkennen, um ihm gerecht zu werden. — Er vollbringt die Wendung von der reinen Erzählungskunst zu einer bedachten, von der Idee aus bedingten (Becker, S. 88).

Die Kunst des Crestiien ist eben so groß, daß er die mannigfaltigsten und auffallendsten Stilmittel (wie die oben nach Faral zitierten, S. 70 f.) brauchen darf, ohne daß man allzusehr die Absicht merkte. Er gerät selten ins Flache, Banale, und er hütet sich, wirk-

lich bedeutungslose Wörter, Formeln, zu verwenden. Der gewandte Stil spielt für ihn eine so überragende Rolle, daß er auch dazu herhalten muß, eine fehlende innere Leidenschaft zu ersetzen. Viele Romanszenen sind sehr leidenschaftlich erzählt, in einer lebhaften, gedrängten Sprache, aber es ist eine berechnete Leidenschaft, ein Feuer aus buntem Papier.

In den von Crestiien geschaffenen Menschen sind die Anlagen zu tragischem Ausbau gegeben, sie sind geteilte Menschen mit seelischen Nöten. Aber die Helden verstricken sich nicht in die Wirrungen ihrer Charakteranlage, sie wissen sich stets mit ihrer Kraft und „Gottes Hilfe" zum glücklichen Ende zu bringen. Diese Helden sind so sehr Individuen, wenn auch idealisierte und schematisierte Individuen, daß sie auch nicht zu Symbolträgern eines tragischen Verlaufs werden können. Das ist ja auch gar nicht beabsichtigt. Alles ernsthaft Problematische wird von vorne herein von ihnen ferngehalten.

Von größter Wichtigkeit für die Ausgestaltung der Romane ist, daß in ihm die Frau eine sehr gewichtige Rolle spielt. Die Liebe ist ein Thema, das (in diesem Fall, besonders in Anlehnung an Ovid, den Crestiiens übersetzte, vgl. oben die Zitate aus Farals Sources, S. 69) zum Beobachten seelischer Zustände und zu deren zergliedernder Darstellung führte. Das brachte eine ganz andere Tonart in die Erzählung. Zudem hatte der Minnesang des Südens einige eigentümliche Sprachformen in den Norden mitgebracht (vgl. Georg Braun, Der Einfluß des südfr. Minnesangs und Ritterwesens auf die nordfr. Sprache bis zum 13. Jahrhundert, Diss. München 1928, und Ferdinand Brunot, a. a. O.).

Im einzelnen wäre zur Sprache folgendes zu bemerken: Auffällig ist die Ausbildnug der Satzverbindungsmittel. Im Durchschnitt fallen auf 500 Verszeilen 237 Konjunktionen (RO. 138). Von ihnen sind am auffälligsten die Bindewörter der Ursache und Wirkung, die mit 32 Vertretern auf 500 Verszeilen fast an die zeitlichen Bindewörter (36) herankommen. Puisque hat in den meisten Fällen den Weg von der zeitlichen zur begründenden Konjunktion hinter sich. (Mais ist 16, „si" = „wenn" 24 mal vertreten, also verhältnismäßig zahlreich; vgl. die Aufstellung bei „Aiol"). Die Konjunktionen sind weitgehend differenziert (bei Brunot finden sich keine diesbezüglichen Beobachtungen. Brunot behandelt nur die Ellipse von Bindewörtern).

Auch die Vergangenheitstempora zeigen eine weitgehende Differenzierung: Auf 100 Präsentia kommen etwa 50 Imperfecta und 28 Plusquamperfecta, und das passé composé ist fast dreimal so häufig wie das passé défini. Die Vergangenheitstempora sind etwa doppelt so stark vertreten wie das Gegenwartstempus.

Der Tempusgebrauch ist gegenüber den Chansons de geste sehr sicher geworden, und der Modusgebrauch nähert sich wie der des Konditionalis heutiger Verwendung.

Die Wortstellung (Subjekt)-Verb-Prädikat scheint mir, jedenfalls im Vergleich zu den älteren Chansons de geste, bereits die charakteristische zu sein. Sie überwiegt die Stellung Prädikat-Verb um das fünffache.

Die Inversion ist nicht unbedeutend, scheint aber oft nur zur Erlangung des Reimes erfolgt zu sein. Die Reimnot ist naturgemäß größer als die Assonanznot. Die Inversion verliert aber bei einer solchen Behandlung an stilistischem Wert. (Vgl. Koopmann, a. a. O.).

Die Zahl der Nomina überschreitet die der Verba. Der verbale Charakter der altfranzösischen Sprache ist am Verblassen. Die zahlreichen Substantivierungen, die im Erec zu finden sind (z. B. li celers) dürften wohl nicht auf Rechnung des verbalen Charakters, sondern eher auf einen Hang zur Nominalisierung zu setzen sein. Der Anstieg der Zahl der Pronomina erklärt sich aus der wachsenden Gewohnheit, das Personalpronomen als Subjekt zu setzen, was dem wachsenden Drang nach Genauigkeit und Klarheit entspricht (und dem Sprachgebrauch der Zeit).

Die ganze Sprachstatistik des Erec erweist eine fortschreitende Ordnung der Gedanken.

Der Wortschatz ist der eines gebildeten Menschen, ausgesucht, fein, weit. Er umfaßt viele Fachausdrücke und Modewörter und vermeidet alte, archaische Worte. (Vgl. Wendelin Försters Wörterbuch zu Kristians Werken). Die zahlreichen Adjektiva drücken selten moralische, erfühlbare Eigenschaften aus, sondern zumeist schaubare, äußerliche, selten dauernde, anhaftende, des öfteren augenblickliche, ganz im Gegensatze zu denen des RO.

Diese Sprache vereinigt in sich dokumentale und monumentale Wirkung. Sie dient zur Mitteilung der Gedanken, ist darum möglichst klar und verständlich, andererseits gefällt sie sich in Wortkünsten und ästhetischen Formungen, die mehr der monumentalen Sprachseite zuzuschreiben sind. Bédier sagt von Crestiiens Werken: „Le raffinement porte plutôt sur les mots que sur la pensée dans les analyses psychologiques“ und spricht von einer „variété rélative de sujets, de tour, et de style“. Bei Crestiien ist die sprachliche Ausdrucksweise oft mehr wert als der Gedanke.

Die geschmackliche, anerzogene Seite der Stellung zur Dichtkunst überwiegt die intuitive, gefühlsmäßige. Geschmack und Bildung, Kopf und Verstand siegen über seelisches Ringen, Herz und

Gefühl, Mythus über Religion, Konvention über Naturgewalt.

Der Roman ist nicht Arznei für gebrochene Seelen, sondern für Menschen, die am gesellschaftlichen Uebel der Langeweile kranken, und an der Sucht nach höherem Wissen und etwas billigem Selbstbetrug.

Der Geist des Romans ist ein Geist der Seßhaftigkeit. Von der hohen Warte aus werden Menschen beurteilt und in Liebe und Abenteuer geschickt. Es ist ein gesellschaftlicher Geist, der einerseits nach Ordnung, Ruhe, Bildung, Entlastung von aller Schwere, Veräußerlichung und Verweltlichung der seelischen Vorgänge zur sinnlichen Aufnahme strebt, andererseits aber zur Stillung einer stets wachsenden Neugierde und zum Kampf gegen die heftig steigende Langeweile. Dieser Geist hat keine großen Spannungen zu bewältigen, er kann sich mit Liebenswürdigkeit und Beschaulichkeit in die Einzelheiten und Merkwürdigkeiten des menschlichen Lebens und der menschlichen Phantasie versenken.

Stil und Sprache sind also geschliffen, fein, elegant, ansprechend, wohl auch rührend und ergreifend, aber nie erhaben, erschütternd, packend. Der Romanschriftsteller, zumindest Crestiiens, weiß sehr wohl, wie weit er gehen darf, um vor einem höfischen Publikum bestehen zu können. Im Romane weht nicht die Schicksalsluft des Rolandsliedes, sondern eine Hofluft.

Die formale Annäherung der Chansons de geste an den Roman.

Wir haben eine Reihe von Chansons betrachtet, die bestimmte dichterische Merkmale aufzuweisen hatten, und haben das Entstehen der Dichtungsgattung des Romans verfolgt. Nun stellt sich die Frage, ob die jeweils verschiedenen Merkmale sich in eine Linie bringen lassen und ob diese Linie sich auf den Roman zubewegt. Bei der Behandlung dieser Frage werden wir uns bemühen, die Chansons als Ganzes aufzufassen und die Stilelemente auf ihren dichterischen Wert zu prüfen, soweit das angängig ist.

Schneegans (a. a. O. S. 400) charakterisiert das literarische Leben des 13. Jahrhunderts folgendermaßen: „Man lebt nicht mehr in der Erinnerung einer poetisch verklärten Vergangenheit: die Gegenwart ist sich ihrer Bedeutung bewußt, das historische Zeitalter mit der Entfaltung der Persönlichkeit hat begonnen und zugleich die Scheidung zwischen der höfischen Literatur und der Volksliteratur. Hatte die Chanson de geste ihre ursprüngliche Bedeutung verloren, hörte sie auf, ein Spiegel der Taten der Vergangenheit zu

sein und wurde sie Unterhaltungsliteratur, so genügte sie den Anforderungen einer höher gebildeten höfischen Gesellschaft nicht mehr, die in der Literatur sich selbst erkennen wollte. Es entstand der Roman.... Das Epos ist von der Oeffentlichkeit zurückgetreten... Der Roman beleuchtet gerade die Seiten der menschlichen Natur und des Lebens, welche das Epos ursprünglich vernachlässigt hatte. Aber die Chanson de geste war nicht untergegangen. Sie entwickelte sich weiter als höheres Handwerk... Bestimmte Situationen, Charaktere, formelhafte Wendungen, Vergleiche, Epitheta bildeten den Vorrat, aus dem stets neue Epen entstanden... Auf dieser Stufe angelangt, konnte das Epos sich dem Einfluß des höfischen Romans nicht entziehen. Nicht allein einzelne Motive und Figuren drangen in das Volksepos ein, der Geist des aristokratischen Romans wirkte umgestaltend auf dasselbe ein. Was das Epos dadurch an psychologischer Feinheit gewann, verlor es an sittlichem Ernste dadurch, daß die Taten der Helden Selbstzweck wurden, er nicht mehr im Dienste einer höheren Idee stand und zum Abenteurer wurde".

Drei wesentliche Punkte sind in diesem Zitat enthalten, die den Verfall der Chansons de geste kennzeichnen: Trennung des Publikums, Abbröckeln und Verfall der Gesinnung und Erweiterung der Motive. Dazu kommt als viertes noch die Emanzipation der Wirklichkeit (Gröber).

Einstweilen verharrt noch eine einfache Volksschicht, von der die höfische Gesellschaft sich losgesagt hat, bei den alten Formen, den Chansons de geste, die nun nicht mehr archaisch-einfach, sondern zurückgeblieben in der Entwicklung, konservativ sind: nicht einfach, sondern gewöhnlich oder künstlich aufgebauscht. Der Verfall liegt teils im Absinken des dichterischen Wertes, teils in der Trennung von Dichtform und Dichtgattung (im Becker'schen Sinne).

Deshalb ist die Annäherung der Chansons an den Roman zunächst einmal negativ anzusetzen — als Abbröckeln einer einfachen, primitiven Gesinnung. Dieser Vorgang ebnet den Weg zur Aufnahme des neuen Geistes. Es fing bereits in der ersten Gruppe an (Wi.: Eindringen der Komik, Cour.: Lehrhaftigkeit und Pessimismus, Prise: Minneideal usw.), und verstärkte sich in der zweiten.

Eine weitere Annäherung ist der Anspruch an den Stoff — die Chansons werden immer länger und unterhaltsamer. Es handelt sich um eine Erweitung der Motive (vgl. hierüber Stephan Hofer, a. a. O. S. 169 ff.).

Der Horizont der Chansons dehnt sich aus, in Annäherung an den Roman. Die Fläche des Bildes erweitert sich, und auch die auf dem Bilde dargestellten Gegenstände vermehren sich und neue Personen treten dazu. Die Umwelt drängt sich vor, Einzelheiten der Ausstattung werden bemerkbar. Es ist ein Vorgang, den Gröber

Emanzipation der Wirklichkeit nennt. Besonders auffällig ist er im Aiol (vgl. den Aufsatz Schneegans').

Die Erweiterung der Motive erstreckt sich in der Hauptsache auf folgende Elemente: Neue Stellung der Frau (hierüber St. Hofer, a. a. O. und Voßler, Göttliche Komödie, Bd. 1, 2, S. 486); wunderbare Elemente (hierüber die Dissertationen von Marguerite Hallauer, Das wunderbare Element in den Chansons de geste, Basel 1918 u. A. J. Dickmann, Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste, Paris 1926 [Jowa]); chevalerie und Abenteuer (Hofer a. a. O. u. Gust. Engel, Die Einflüsse der Arthusromane, Halle 1910 u. a.); Minnedienst, Liebesdoktrin (Fr. Schürr a. a. O. und Rudolf Witte, Der Einfluß von Benoits Roman de Troie auf die altfr. Literatur, Göttingen 1904); didaktische Digressionen (Witte, a. a. O., Engel, a. a. O. und die Untersuchungen über den Stil einzelner Chansons); ferner tauchen neue Menschentypen auf (bisher von keiner Spezialuntersuchung berührt; vgl. etwa Hedwig Dauer, a. a. .O, Joseph Schuwerack, Die Charakteristik der Personen im Wilhelmsliede,, P. Graevell, Die Charakteristik der Personen im Rolandsliede u. a. m.). Ueber den Wandel des Geistes unterrichtet Schürr a. a. O., S. 170 ff., Zyklenbildung und Erweiterung der Motive).

Die äußere Form bleibt bei der epischen Laisse (nach Becker das Charakteristikum der Chansons de geste). Die Laissentechnik wandelt sich jedoch mit der Zeit: Die Laissen verlieren ihre rhythmischen und stilistischen Eigenschaften, indem sie zu lang und zu unterschiedlich in der Länge werden, indem sie mehrere Themata in einer Laisse vereinen oder ein Thema sich über mehrere Laissen erstreckt, und indem die formale Sinngebung zugunsten einer stofflichen Einteilung zurückgedrängt wird (vgl. das RO. und seine Ueberarbeitungen). Die Laissen bleiben noch als technisches Hilfsmittel oder infolge des Beharrungsvermögens einer Form, soweit sie nicht — durch die Funktion der Stoffeinteilung — zu Kapiteln werden und sich so den Abschnitten der Romane angleichen.

Hier ein Vergleich der Durchschnittslänge (a) der Laissen einiger Chansons und ihrer kürzesten (b) und längsten (c) Laissen mit dem Romanabschnitt:

Chansongruppe I (bis 1150)	a	b	c
Rolandslied Oxford	12	6	35
Wilhelmslied	11	2	73
Charroi de Nîmes	26	5	135
Couronnement	43	5	187
Durchschnitt I	22,7		
Durchschnitt II	33,7		
Erec et Enide	127	10	580

Chansongruppe II (ab 1150)	a	b	c
Rolandslied Paris	18	5	100
Aiol et Mirabel	39	5	504
Doon de la Roche	36	5	580
Charles le Chauve	37,4	6	105
Aimeri de Nerbone	38,5	10	213
Saisnes	27		
Berte as grans p.	24,2		

(Durchschnitt I = Durchschnitt der 1. Chansongruppe; D. II = D. der 2. Chansongruppe ohne Rolandslied Paris). — Die Durchschnittslänge der Laissen — was ja mit dem gesanglichen Vortrag zusammenhänge dürfte — erreicht bei weitem nicht die der Romanabschnitte, aber sie erhöht sich doch erheblich. Die Länge vereinzelter Laissen steht der einzelner Romanabschnitte in nichts nach.

Ueber das Verhältnis von Laisse und Thema vgl. Martin Deutschkron, a. a. O. Er stellt fest, daß dieses Verhältnis sich in späteren Chansons verschiebt, besonders in der von ihm eingehend behandelten Chanson von Charles le Chauve, nämlich daß die Themenstellung sich nicht mehr mit der Laisseneinteilung deckt, sodaß inhaltlich der stichische Aufbau durchgeführt erscheint (vgl. Becker, a. a. O., S. 4).

Ueber die Laissentechnik gibt Mulertt a. a. O. S. 134 f. Auskunft: Bis gegen das Ende des 12. Jahrhunderts finden wir einen übersprudelnden Reichtum an antecipierenden, resümierenden und repetierenden Erscheinungen. In den etwas jüngeren Epen (im Charroi de Nîmes z. B.) ist sogar noch eine Zunahme festzustellen. Aber schon im Laufe der ersten 100 Jahre finden sich „einige Epen, in denen das Uebermaß einer besonneneren Verwendung weicht, die aber freilich unentwegt das Prinzip der äußeren Laissenverbindung festhält, das sonst nicht notwendig zu allen Zeiten und unter allen Verhältnissen Gesetz ist." „Stehen so am Ende des 12. Jahrhunderts noch mit Wiederholungen reich versehene Epen neben glatteren, die gleichsam der Wirrheit gotischen Formenreichtums die wohlgeordnete Harmonie des klassischen Ideals entgegensetzen, so ist im Anfang des folgenden Jahrhunderts das Bild alsbald erheblich verschoben. Die überwiegende Mehrzahl (außer z. B. Aiol) lenkt in mäßige, ruhige Bahnen ein . . .". „Zum Teil mag im 13. und 14. Jahrhundert der Gebrauch der Recommencements usw. nur noch in bewußt archaisierender Absicht geübt worden sein".

Die Laissenverknüpfung ist ein lyrisches Element zur gefühlsmäßigen Beeinflussung (S. 141). Sie wird in jüngeren Chansons als äußeres Wirkungsmittel nachgeahmt (S. 193). Recommencements und Zusammenfassungen werden immer länger, was auf ein Absinken des guten Geschmacks und ein Nachlassen des Interesses der Hörer zurückzuführen ist (S. 173). Die Ueberarbeiter treiben alles weiter, die Laissenverknüpfung wird zum Handwerk, die Werke werden durch Recommencements, Zusammenfassungen usw. und Wiederholungslaissen zerdehnt, verdeutlicht, verändert, erweitert. Die Darstellung wird dadurch verbreitert (S. 194, 177 f.).

Eine halbe Angleichung an den Roman ist die Durchführung des Vollreims in den meisten Chansons der 2. Gruppe, die sehr schnell unerläßlich wird. Der Vollreim tritt aber immer noch in

Reihenschlüssen und nicht in Reimpaaren auf. Die höhere poetische Diktion (Assonanz) wird zugunsten des schöneren Klangs — und vielleicht auch des schöneren Bildes, denn viele Assonanzen werden sich sowieso im Klang gereimt haben — aufgegeben.

In der 1. Gruppe bleibt die rhythmische Versteilung beim Zehnsilber mit Zäsur nach der 4. Silbe (Ausnahmen sind Gormond et Isembart und die Karlsreise). In der 2. Gruppe vertreibt der 12-silber mit Zäsur in der Mitte den Zehnsilber; er wird im 13. Jahrhundert obligatorisch. Chansons mit zehnsilbigen Versen sind bewußt reaktionär (z. B. Aimeri). Der Zwölfsilber gibt den Wechselrhythmus folgerichtig auf und ersetzt ihn (wie auch der Roman) durch die Folge gleich großer rhythmischer Einheiten. Da die rhythmischen Einheiten im Zwölfsilber länger sind als im Zehnsilber, sind sie ein geringeres Hindernis für die nun strafferen syntaktischen Einheiten. Das heißt, daß Sinnpause und Verspause eher zusammenfallen können als in den Zehnsilberchansons. Andererseits genügt die zwölfsilbige Einheit des Verses, um einen ganzen Satz zu umschließen. Dadurch werden Versüberschnitte vermieden, und die Verse werden mit größerer Regelmäßigkeit durch Pausen getrennt, als das bei den jüngeren Zehnsilbern der Fall war. — Mit dem Aufkommen des Zwölfsilbers erhält damit die äußere Form der Chansons, was die Pausen anbetrifft, wieder ein starrerers Aussehen. Aber auch der Zwölfsilber geht den Weg zur Auflockerung der starren Form, bis Adenèt le Roi ganz offensichtlich im Anschluß an den Roman Enjambements durchführt, wo sie zu vermeiden gewesen wären. Vorher schon wurde die Uebereinstimmung von Sinnpause und Verspause bezw. Zäsur häufig genug durch eingestreute Wechselreden, kurze Fragen, eingeschachtelte Bemerkungen, Anreden und Attribute mißachtet. Folgende Nebensätze ließen oft den Ton am Versende nicht ganz zum Sinken kommen. Dadurch wurde die Sprache in ihrem Tonfall prosaischer.

Besonders verstärkt wird diese Neigung zur Prosahaftigkeit. die ja insbesondere dem Roman eigentümlich ist, dadurch, daß der Satzhochton vom Anfang des Verses gerne in die Mitte oder an das Versende verlegt wird, sodaß die fallende Betonung einer steigenden weicht und sich so der Satzrhythmus dem Wortrhythmus angleicht. Der Weg führt also von der Nachdrücklichkeit zur Sinngemäßheit, zur Logik.

Durch alle diese Eigenheiten wird die Liedform sozusagen immer mehr zur Erzählform, sie wird fließender und flüssiger. Die ungehemmte Tongestalt des Romanes vermag sich aber selbst in den künstlichsten Chansons de geste (Berte as grans pies z. B.) nicht durchzusetzen.

Die Nachdrücklichkeit der Inversionen wird vermindert. Teils werden Inversionen überhaupt vermieden, teils verlieren sie als

nur syntaktische Inversionen (dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend, ohne fallende Tonart, vgl. Koopmann, a. a. O. passim) eine besonders stilistische oder tonliche Wirkung. Die Hauptsätze sind invertiert in Prozent im:

Chansongruppe I	%	Chansongruppe II	%	Ch.-Gr. I (Ergänzung)	%
Rolandslied Oxford	44	Aiol	15	Rainouart	44
Wilhelmslied	47	Doon	20	Karlsreise	50,5
Charroi	34	Rol. P. I	24	Alexius	47
		Rol. P. II	21	Gormont et Is.	44
Durchschnittswerte		Aimeri	27		
		Charles	12		
Durchschnitt I	44,5	Saisnes	23		
Durchschnitt II	20				
Erec	33				

Die Chansonhörer waren jetzt (nach der Trennung des Publikums) wohl meist ungebildete Leute, eher gewohnt, abgerissen (impulsiv) als zusammenhängend zu denken und sich auszudrücken, wie es auch die Art der Kinder und primitiver Menschen ist, die auf einer niedereren Bewußtheitsstufe stehen. Die Verbindung der Gedanken erfolgt bei ihnen in hohem Maße unbewußt. In dieser Art zu denken bleiben die Spielleute befangen, und darum bleibt die Parataxe trotz aller Annäherung an den Roman das wesentlichste Stilelement der Chansons. Trotzdem versuchen nun die Spielleute, vielleicht angeregt durch den Roman, vielleicht aus einer inneren Entwicklung heraus, die Gedanken äußerlich zu verbinden und im Aufbau ein äußerlich unverbundenes Nebeneinander durch ein verknüpftes Hintereinander zu ersetzen. Die Sätze werden durch eine wachsende Anzahl von Bindewörtern gekoppelt, und es scheint sogar, daß die Zahl der Bindewörter oft umso höher werde, je geringer die Fähigkeit zu zusammenhängendem Denken wäre (vgl. Doon de la Roche). — Auf 500 zehnsilbige Verszeilen fallen Bindewörter im

Chansongruppe I		Chansongruppe II	
Rolandslied O	138	Aiol	226
		Doon	297
Durchschnittswerte		Rol. P. I	145
		Rol. P. II	222
Durchschnitt I	(138)	Aimeri	214
Durchschnitt II	235	Saisnes	214
Erec	237		

Das bedeutet, daß die Spielleute nun versuchen, die Gedankenverknüpfung ebenso bewußt zu gestalten, wie die Romanschriftsteller. — Die Nebensätze, besonders Relativsätze, nehmen in der 2.

Gruppe zu. Dafür müssen viele deiktische Elemente des RO. und der 1. Gruppe überhaupt ihr Leben lassen.

Von 100 Sätzen sind Nebensätze im:

Chansongruppe I		Chansongruppe II	
Rolandslied O	22	Aiol	33
Wilhelmslied	22	Doon	30
Charroi	30	Rol. P. I	20
Durchschnittewerte		Rol. P. II	25
		Huon de Bord.	30
Durchschnitt I	24,6	Charles le Ch.	32
Durchschnitt II	30,7	Saisnes	26
Erec	46,7	Aimeri	33

Auch in der Ordnung von Gedanken in abhängige Sätze wird ein Fortschritt erzielt und damit eine Annäherung an den Roman. Die Gleichberechtigung der Sätze, die im RO. so stark war, weicht der Unterordnung, der Hypotaxe (aber, wie oben bemerkt, nur in gewissen Grenzen), wie sie im geistig überlegenen und überlegenden Roman häufig ist. Die Qualität der Nebensätze in den Chansons erweist allerdings, daß die geistige Ordnungsfähigkeit der Spielleute sich mit der des Crestiien nicht messen kann (das ist bei den einzelnen Spielleuten sehr verschieden. Der Doon z. B. bringt es auf den Durchschnitt der 2. Gruppe, aber seine Nebensätze sind durchaus minderwertig, formelhaft; Die Saisnes Bodels bleiben unter dem Durchschnitt, weisen aber mit ihren mehrwertigen Nebensätzen auf eine bessere Ordnungsfähigkeit des Dichters hin).

Bei dem Aufbau des Stoffes zeigen sich ähnliche Verhältnisse. Die impressionistische Gefühlseinheit, die durch die Abgestimmtheit der Hörer auf den Stoff ermöglicht war, ist nun, da wie im Roman das Neue verlangt wird, hinfällig. Die Spielleute lernen vom Roman den Stoff planmäßig gliedern, ihn dem zeitlichen oder sonst einem Stoffablauf nach zu ordnen, ja sogar der Erzählung (oder den Erzählungen) einen Rahmen zu geben (vgl. Saisnes). (s. auch oben Laissentechnik).

Zusammenfassend ist zu bemerken, daß die Chansons de geste im Laufe der Zeit in ihrer äußeren Form dem stichischen Aufbau zustreben, sich also dem Roman annähern, ohne den strophischen Aufbau je zu verlassen. Sie versuchen, die Starrheit der Form zu lockern, diese damit zur leichteren Aufnahme und größeren Verständlichkeit des Stoffes flüssiger zu machen, wobei sie stimmungsvolle lyrische Wirkungen preisgeben. Weiterhin sind in der Ordnung der Gedanken durch bewußte Gliederung und durch Verbindung mit äußeren Bindemitteln Fortschritte festzustellen, auch dies in Annäherung an den Roman und unter Preisgabe zwar nicht

verstandesmäßiger, wohl aber stimmungsvoller und dichterisch-unmittelbarer Werte.

Leiten wir die Stiluntersuchung mit einem Blick auf die Stilelemente der mittellateinischen Rhetoriken ein. (Nach Faral aufgestellt, s. o.).

Interpretatio und expolitio. Wie wir bereits bei der Behandlung des RO. bemerkt haben, wurde das Wuchern dieser Stilform in geistloser Nachahmung zum Zeichen des Verfalls der Chansons de geste. Die Formelhaftigkeit nimmt ständig zu, bis einige Epen in bewußter Reaktion die alten Schulrezepte, die die Spielleute so geistlos befolgt hatten, mit einigem neuen Leben erfüllen (vgl. Saisnes, Aimeri, Berte), und zwar in Annäherung an den Roman. Besonders in diesen kunstvolleren Epen dehnt sich der Gebrauch der interpretatio auch auf die frequentatio und etymologia aus. Bei der Anwendung der expolitio tritt die Variation immer mehr in den Vordergrund. In den handwerksmäßigen Epen (vgl. Doon) scheint die Figur der interpretatio nicht mehr die Wirkungskraft des RO. zu haben, sie hat sich aber auch nicht der beschaulichen Richtung des Romans angenähert, die diese Figur anwendet, um einen Gedanken von mehreren Seiten zu beleuchten oder auch nur über dem Gedanken stehend mit diesem zu spielen. Sie folgen also mit ganz vereinzelten Ausnahmen nicht der Ovid'schen Erzählerkunst.

Perifrasis. Auch diese Stilfigur verfällt in den jüngeren Epen in Eintönigkeit und Formelhaftigkeit (Ausnahmen wieder die kunstvolleren Epen Bodels, Bertrands, Adenets). Aber in einem Sinne nähert sich die Periphrase dem Romane an: sie erweitert sowohl die umschreibenden wie die umschriebenen Begriffe. Das heißt, es werden im Laufe der Zeit mehr Begriffe umschrieben und mit anderen Wendungen, die sich immer mehr an beobachtete Funktionen des täglichen Lebens anschließen. Das hängt natürlich mit der Aufgabe des einseitig kriegerischen und christlichen Geistes zusammen. In diesem Vorgang haben wir schon eine Annäherung an den Roman erblickt.

Comparatio. (Beispiele Rennert, a. a. O. S. 42 ff.). „Der Vergleich des Volksepos sucht den Gesamteindruck zu verstärken, nicht in Einzelheiten zu erläutern" (Rennert, S. 118). Darin läßt sich eine geringfügige Verschiebung bemerken. Es sind besonders die kunstvolleren Epen, die sich nun auch den Einzelheiten zuwenden, wenn auch in sehr beschränktem Maße; es ist besonders der zum Vergleich herangezogene Ausdruck, der diese besonders dem Roman eigene Wendung zum Individualisieren mitmacht. Der ausgeführte Vergleich nimmt nur unwesentlich zu, die kurzen Vergleiche werden immer häufiger, und neben formelhaften Wendungen finden sich in

jüngeren Epen nun auch anschaulichere; einige stehende Vergleiche sind in jüngeren Epen aus den Romanen übernommen (Rennert).

Apostrophe. In jüngeren Epen tritt der Dichter häufiger mit Apostrophen vor das Publikum (er hält nicht die Distanz des Romandichters); dafür halten die Helden mit ihr zurück (wie im Roman zählen Anreden an Tiere, Schwerter, Pferde usw. nun zu den seltenen Erscheinungen).

Fictio personarum. In dieser Figur ist eine starke Annäherung der jüngeren Chansons an den Roman zu bemerken. (Vgl. Bodels Saisnes). Besonders die den älteren Chansons vollkommen fremde Personifikation von Abstrakten findet Eingang in die Chansons de geste. Sie kann sich bis zu Allegorisierungen steigern.

Digressio. Dieses Stilmittel, das der Roman am vollkommensten ausbildet, erwacht in der 2. Gruppe von Chansons de geste zu eigentlichem Leben. (Vgl. Witte, a. a. O. passim). Die Spielleute schweifen häufig genug ganz bewußt von der Handlung ab, um sie im Kleinen mit Relativsätzen, schmückenden Beiwörtern, Worthäufungen und im Großen durch Abhandlungen, Bemerkungen, eingestreute Anekdoten usw. zu durchbrechen. Es ist nur der ungleiche Wert dieser digressiones, der die Annäherung an den Roman nur unvollkommen erscheinen läßt.

Descriptio. Die Personalbeschreibungen werden im Laufe der Zeit immer beliebter, sie erreichen aber außer in direkten Uebernahmen nie die Anschaulichkeit und Gründlichkeit des Romans. Sie verlaufen stets in festen traditionellen Regeln, wie sie auch im Roman obligatorisch sind. Sie nähern sich nur in der zunehmenden Länge dem Romane an. — Die Objektbeschreibungen werden nach den „antiken" Romanen auch in den Chansons de geste Mode, in offensichtlicher Annäherung (durch Beeinflussung) an den Roman. (Vgl. Witte, a. a. O. passim). Die Annäherung besteht in der Freude am Beschreiben von Objekten (besonders von wunderbaren Objekten, vgl. Hallauer, a. a. O. und Dickmann), das beschriebene Material ist zumeist von den Romanen übernommen.

Antithesen werden in späteren Chansons um ihren ursprünglichen Wert gebracht. Sie werden jetzt meist — wie im Roman — dazu gebraucht, um durch Synthese von Affirmation und Negation einen Begriff nachdrücklich oder auch nur umschreibend darzustellen. Es handelt sich nicht mehr um stimmungsvolle Gegenüberstellungen. —

Besonders das RO. und das Wilhelmslied gewannen in Ausdrucksbewegungen und auch sonst den Worten eine symbolhafte Bedeutung ab. Diese kommt nun zum Schwinden. Die Worte wollen nicht mehr in einem ahnungserfüllten tiefen Gehalt, sondern in ihrem eigentlichen Sinne genommen werden, die Bewegungen

nicht als Ausdruck seelischen Erlebens, sondern als eigentliche einmalige Bewegungen. Die jüngeren Chansons haben zudem die Neigung, indem sie die Ausdrucksbewegungen durch Zustandsschilderungen ersetzten, das Ruhende, Einmalige, Sichtbare der Tat der Wandlung und dem Umfassenden gleichzusetzen. — In dieser Hinsicht ist die Annäherung an den Roman beträchtlich. Denn die Spielleute gewinnen ein ähnliches Verhältnis zu ihrem Stoff, wie es auch der Romandichter besaß.

Wo das RO. noch fühlte, da beginnen spätere Chansons zu sehen. Wo im RO. der Stoff noch festgelegt, in einer Ideenwelt verankert und die Form scharf umrissen war, da dehnt sich nun der Stoff unter den Händen des Spielmanns, die Ideen wechseln, die Form sprengt die Grenzen, das Auge wandert und bleibt an Einzeldingen hängen, an Dingen, die vom RO., als nicht zu der vorgefaßten Meinung passend, nicht beachtet wurden. Unbelebte Dinge können nun zu Trägern der Handlung werden. Der ruckartige Wechsel der Schauplätze, die beim RO. nur im Standpunkt des Dichters und der Hörer einen gemeinsamen Kern hatten, weicht der Ordnung (s. o.). Der Spielmann wechselt nun den Standpunkt, er steckt nicht mehr in der Sache drin (oder vielmehr die Sache in ihm), sondern er läuft ihr nach oder steht darüber, und die Dinge werden in einen Zusammenhang gelegt, zeitlich oder ursächlich.

Die Blickrichtung geht von der Innenschau, der Idee, auf die Außenwelt, die dingliche Welt, über. Der Hörer soll nicht mehr überzeugt und mitgerissen, er soll unterhalten werden. Seine „Aufnahmetechnik" vereinfacht sich, denn seine Bühne bekommt Kulissen. An seine geistige, einfühlende Mitarbeit werden geringere Anforderungen gestellt. Darin beschreiten die Spielleute einen Weg, den der Roman ausgebaut hat. Es scheint beispielsweise nicht mehr so wichtig zu sein, daß sich der Hörer in den Kampf einlebe, wichtiger ist, daß sich ein buntes Schauspiel vor seinen Augen abrollt. (Vgl. Rolandslied P).

Durch das Eingehen auf Einzelheiten werden die Lieder immer länger. Die Knappheit der Darstellung, ein Vorzug des RO., wird aufgegeben. Nicht nur der Stoff erweitert sich, auch die Form wird breiter, nachlässiger, verliert an Ausdrucks- und Schlagkraft. Das Interesse geht von der Form auf den Inhalt über. Darum nehmen in den späteren Chansons Spannungselemente zu. Diese Einstellung ersteht in Annäherung an den Roman. Auch dort ist der Inhalt das Wesentliche. Diese Annäherung gelingt nur in geschmacklicher Hinsicht nicht. Die Chansons kennen die Grenzen des guten Tones nicht, und ihre Kunst ist zu aufdringlich, weil keine feinsinnigen schöpferischen Kräfte hinter ihr stehen. Darum ist bei den Chansons, was beim Roman Interesse an der schaubaren Welt

und an der menschlichen Seele ist, so etwas wie Unterhaltungssucht, gepaart mit Sensationslust und Rührseligkeit.

Die handelnden Menschen werden in den jüngeren Chansons (verhältnismäßig) eher in eine Umwelt versetzt und eher in seelischen Zuständen, also psychologisch, gesehen, als das in der 1. Gruppe der Fall war. Die erdachte Geschichte kann sich in der 2. Gruppe manchmal auf erlebte Geschichte stützen. Die Menschen kommen aus himmlischen Höhen auf die Erde herab, auf eine zurechtgestutzte Erde allerdings. Die Helden beginnen wie im Roman vom Dinglichen abhängig zu werden, statt es selbst zu gestalten, und werden dadurch, der Uebernatürlichkeit entblößt, zu Individuen.

In der Anwendung der direkten Rede als stilistisches Kunstmittel hat Hilka (a. a. O. S. 20 und passim) in den späteren Epen den Einfluß der Kunstdichtung festgestellt, besonders in der Behandlung der Monologe und kurzen Dialoge. Aber die direkten Reden sind teilweise formelhaft (wenn auch oft in einer gewissen Abwechslung und Mannigfaltigkeit (S. 33), und im übrigen sind sie „noch sehr roh ausgeführt und zeigen noch nicht jene an Sentimentalität streifende Weichheit und Tiefe des Liebesgefühls, wie sie uns in den Kunstdichtungen, besonders aber in den Romanen des Crestiien de Troyes, auffallend gegenübertritt" (S. 50).. Es sind nur ganz wenige Ependichter, die sich so in die redenden Personen einfühlen, daß sie die Rede individuell und wahr zu gestalten vermögen. Die wenigen kurzen und prägnanten Reden der jüngeren Chansons sind in Annäherung an den Roman entstanden, denn den älteren sind sie ganz fremd. Aber immerhin sehen die Reden in den jüngeren Epen nun doch so aus, als ob sie an Einzelpersonen gerichtet wären, während sie z. B. im RO. stets auch dem Einzelnen gegenüber wie an das ganze Volk oder vom ganzen Volk gesprochen waren. – In direkten Reden kommt in den jüngeren Epen oft (in Annäherung an den Roman) ein didaktischer Ton zur Geltung, der auch sonst in diesen Chansons zu finden ist (auch in Form von digressiones).

Die Sprache der Chansons der 2. Gruppe paßt sich moderneren Sprechgewohnheiten, wie sie in dem Roman ausgebildet sind, an. Sie dehnt ihren Wortschatz, bereichert ihn um Worte des täglichen Lebens, um Fachausdrücke (besonders solche aus dem provenzalischen Süden, vgl. Georg Braun, a. a. O.), Eigenschaftswörter, Buchwörter und läßt dagegen archaische Ausdrücke und Verbindungen fallen. Jedoch bleiben die Chansons dem Roman gegenüber darin stets im Rückstand. Denn ihre Verfasser bleiben den höfischen Kreisen mit ihrer Bildung und verfeinerten Wortkunst fern, oder gehen (wie z. B. Adenet, Bodel usw.) bewußt zu primitiveren Ausdrucksformen über.

Das Personalpronomen als Subjekt, das im RO. noch so oft weggelassen werden konnte, wird in den späteren Chansons in Annäherung an den Roman öfter gesetzt. In 100 Fällen wird das Personalpronomen als Subjekt gesetzt im:

Chansongruppe I		Chansongruppe II		Ergänzung zu I	
Rolandslied 0	17,2	Aiol	44	Karlsreise	13,8
Wilhelmslied	13,2	Doon	45	Gormont	15,2
Charroi	25	Roland P. I	24,5	Rainouart	19,2
Durchschnittswerte		Roland P. II	43,5	Alexius	11,9
		Saisnes	42,5		
Durchschnitt I	(16,7)	Aimeri	33 (!)		
Durchschnitt II	40				
Erec	50				

(Vgl. Brunot, a. a. O. S. 226; Ch. Gebhardt, Zur subjektlosen Konstruktion im Altfranzösischen, Diss. Halle, Z. f. roman. Philol. XX, S. 27—50). Das hängt einerseits mit der Ausbildung der Nebensätze, andererseits mit einem Hang zu größerer Genauigkeit zusammen, der auch den Artikel häufiger setzen läßt (vgl. Dora Schweiker, Syntaktische Studien über den bestimmten Artikel, Diss. Berlin 1920, Roman. Studien Heft 18). Es ist etwas wie eine Entzauberung der Welt, was sich in diesem Hang ausdrückt. Die Träger der Handlung werden nun, wie im Roman, so wichtig wie die Handlung selbst und dürfen sich nicht mehr hinter dieser verstecken. Natürlich folgen die Chansons de geste mit ihrem Sprachgebrauch dem Zuge der Zeit, und spiegeln die Sprechgewohnheiten einer ungebildeteren Bevölkerungsschicht.

In der Wortstellung wird das bestimmte Subjekt nun sehr viel häufiger — auch das in Annäherung an den Roman — vor das bestimmende Prädikat gesetzt, als in der 1. Gruppe der Chansons de geste. Die Wortstellung überhaupt neigt immer mehr zu analytischer Anschauungsweise (vgl. Brunot S. 264 ff.).

Im Gebrauch der Zeiten (vgl. Brunot S. 240 ff. und 460 ff.) zeigen sich nochmals Unterschied und Annäherung der Chansons an den Roman. Die Annäherung erweist sich besonders im Verhältnis der Präsentia zu den Vergangenheitszeiten. Während im RO. das Präsens die Vergangenheitszeiten noch überwog, also die Tätigkeiten noch öfter lebhaft vor Augen standen als in der Anschauung Gegenwärtiges gesehen (vgl. Voßler a. a. O. S. 59 f.), und zudem die Sprünge von einem Tempus in das andere sehr geläufig waren, gewinnen die späteren Chansons so viel Abstand vom Stoff wie der Roman (und auch mehr) und lassen die Vergangenheitszeiten überwiegen. — In der folgenden Sprachstatistik ist die direkte Rede nicht einbezogen, da diese einen ruhigeren, moderneren, den allgemeinen Sprechgewohnheiten mehr angepaßten Sprachgebrauch

zeigt. Auf 250 Präsentia fallen Vergangenheitszeiten im:

Chansongruppe I		Chansongruppe II	
Rolandslied	190	Aiol	655
		Doon	700
Durchschnittswerte		Roland P. I	383
		Roland P. II	468
		Charles	1000
Durchschnitt I		Berte	592
Durchschnitt II	671	Saisnes	350
Erec	495	Aimeri	671

Die Differenzierungen der Vergangenheitszeiten ist aber selbst bei späten Chansons nicht so entwickelt wie im Roman. Imperfekt und Plusquamperfekt spielen da nur eine sozusagen zufällige Rolle und setzen sich nur in direkter Rede erfolgreich durch. — Das Imperfekt hat teil an den Vergangenheitszeiten in Prozent im:

Chansongruppe I		Chansongruppe II	
Rolandslied	3,5	Aiol	10,1
		Doon	1,5(!)
Durchschnittswerte		Roland Paris	3
		Charles	7,3
		Aimeri	7
Durchschnitt I		Saisnes	11,4
Durchschnitt II	8,5	Berte	12,6
Erec	25		

Noch einer anderen Bewegung folgen selbst die späten Chansons nicht: das passé défini durch das passé composé zu ersetzen. Auf 100 passés définis kommen passés composés im

Chansongruppe I		Chansongruppe II	
Rolandslied	100	Aiol	125(!)
		Doon	23
Durchschnittswerte		Roland P.	33
		Aimeri	85
		Charles	33
Durchschnitt I		Saisnes	25
Durchschnitt II	56	Berte	37
Erec	300		

Die Chansons de geste ziehen also im Gegensatz zum Roman das passé défini allen anderen Zeitformen vor, teilweise der Endungen wegen, teilweise vielleicht in Anlehnung an den Sprachgebrauch

des ungebildeten Volkes, teilweise wohl in konservativer Haltung, um der gesprochenen Rede die gehobene Schriftsprache entgegenzusetzen — Gebete, Bibelstellen sind ausschließlich im passé défini gehalten! — um der Sprache dadurch etwas Gehobenes, Edles, Ungewöhnliches zu geben, was der Romanschriftsteller, der sich immer mehr der Prosa näherte und deren künstlerischen Wert eher anerkannte, in dieser Weise nicht nötig hatte.

Die Sprache der späteren Chansons verliert den ausgesprochen dynamischen Charakter des RO., so wie auch die Handlungen von Zustandsschilderungen durchsetzt werden, und wie das Verb zahlenmäßig an Bedeutung verliert. Bei der folgenden Statistik ist zu berücksichtigen, daß in den späteren Chansons die Konstruktion finites Verb + Infinitiv als eine wie mir scheint besonders volkstümliche Konstruktion sehr ergiebig ist, daß also die Zahl der Verba, die für sich eine Tätigkeit ausdrücken, noch geringer zu veranschlagen ist. — Auf 1000 Wörter kommen Verba im:

Chansongruppe I		Chansongruppe II	
Rolandslied	228		
Wilhelmslied	205	Aiol	174
Charroi	201	Doon	183
Couronnement	201	Charles	218
Durchschnittswerte		Saisnes	168
		Huon de B.	166
Durchschnitt I	209		
Durchschnitt II	180		
Erec	173		

Dafür nehmen die Adjektiva an Bedeutung zu. Die Zahlen nähern sich denen des Romans. Auf 100 Adjektiva kommen Verben im:

Chansongruppe I		Chansongruppe II	
Rolandslied O	500		
Wilhelmslied	300	Aiol	218
Charroi	250	Doon	310
Couronnement	260	Roland P.	210
Durchschnittswerte		Charles	553(!)
		Saisnes	200
		Huon de B.	215
Durchschnitt I	330		
Durchschnitt II	235		
Erec	225		

Doch bleiben noch qualitative Unterschiede in den Eigenschaftsworten der Chansons und des Romans. In den jüngeren Epen ist wohl die Zahl der Adjektiva groß, aber nicht die Auswahl und die charakterisierende Sicherheit. Immerhin ist zu bemerken, daß die Adjek-

tiva des Rolandsliedes zumeist wertende Eigenschaftswörter sind und eher eine dauernd anhaftende Eigenschaft bestimmen als einen einmaligen Zustand, und daß die Adjektiva der 2. Gruppe in zunehmenden Maße sich mit dem äußeren Aussehen der Gegenstände und Personen befassen und auch gelegentlich einen momentanen Zustand ausmalen.

Sprachlich stehen also selbst dem Roman gleichzeitige Chansons de geste auf einer älteren Stufe als die Romane. Das läßt sich hinreichend durch die Zweiteilung des Publikums erklären. Wenn wir von der Entwicklung des allgemeinen Sprachgebrauches absehen, läßt sich eine Annäherung an den Roman nur in syntaktischer Hinsicht bemerken, sonst nur in den vereinzelten Fällen, wo mit einem Motiv auch der ganze dazugehörige Wortapparat aus dem höfischen Romane übernommen wurde.

Die Umbildung der Chansons de geste verlief zunächst bis etwa 1150 kaum merklich in einer Richtung zur Entbindung von wuchtender Schwere der Form und zu einer Zerstörung des national-christlichen Geistes. Seit der Abspaltung der höfischen Gesellschaft zu eigenem literarischen Leben verschärft sich diese Richtung, da die Chansons de geste nun im höfischen Roman ein episches Vorbild haben, das in seinem stichischen Aufbau und seiner unbehinderten Form den Inhalt, der nun das wesentlichste an der Dichtung wird, besonders hervortreten läßt und dadurch die Aufnahme der Dichtung besonders leicht gestaltet und einen stets wachsenden Anspruch an den Stoff befriedigt. — Die Stilmittel der mittelalterlichen lateinischen Rhetoriken und Poetiken werden von den neuen Chansons anders interpretiert als von den alten. Denn inzwischen hat der Roman durch einen schöpferischen Akt diesen Stilvorschriften zu neuem, in anderer Richtung wirksamem Leben verholfen. Diese neue Richtung wird durch die folgenden Erscheinungen, denen sich die Chansons bis zu einem gewissen Grade anschließen (wie weit, haben wir oben darzustellen versucht), bestimmt: Eindringen des gesellschaftlichen Geistes und der gesellschaftlichen Probleme in die Literatur; Erweiterung der Motive; Eindringen der Lehrhaftigkeit in die Literatur; Emanzipation der Wirklichkeit; Individualisierung der Menschen; Blickrichtung auf das Diesseitige; Vorliebe zu den Dingen, die die Einbildungskraft (und nicht das Gemüt) anregen; Neigung zum schönen Schein, zur Aeußerlichkeit; Auffassung der Literatur als eines bildenden und unterhaltenden (nicht als eines erbauenden und propagierenden) Faktors.

Mit dem Eindringen des neuen Geistes in die Chansons de geste geht die Einheit zwischen „Dichtform" und „Dichtgattung" auseinander, was zu einer Entartung führt. Eine Aufwärtsbewegung des Romans kreuzt sich mit einer Abwärtsbewegung der Chansons de geste. Versuche einiger Dichter (Bodel, Adenet, Ber-

trand, Herbert u. a. m.), diese Abwärtsbewegung aufzuhalten, scheitern und heben diese dadurch nur umsomehr hervor, da sie über den Kreuzungspunkt nicht hinauskommen, besonders, da einige von ihnen gleichzeitig Chansons- und Romandichter sind. Die zahlreichen Ueberarbeitungen haben in ihrer Annäherung an den Roman nur ein Werk der Zerstörung vollzogen. — Die Grenzen der Dichtungsgattungen verwischen sich in manchen Fällen: „Huon de Bordeaux" ist sozusagen ein chansonisierter Roman, wogegen einige Ueberarbeitungen, wie z. B. „Aiol et Mirabel" als romanisierte Chansons aufzufassen sind.

Diese Umbildung der Chansons de geste und des epischen Stiles überhaupt ist teils in der Geistesgeschichte des französischen Mittelalters, wie sie auch in der Kunstgeschichte zum Ausdruck kommt, teils in der sozialen Schichtung dieser Zeit begründet und hängt vielleicht auch mit einer Aenderung der Vortragstechnik zusammen.

In der Prosaauflösung, dem Erzeugnis von gewandten Ueberarbeitern für ein lesehungriges bürgerliches Publikum, dem Kind der langen Nächte und der regnerischen Tage des französischen Nordens, treffen sich dann im 14. und 15. Jahrhundert die beiden Dichtungsgattungen im gemeinsamen Aufgeben der Dichtform. Die Artusromane gehen voran (erste Prosaauflösungen zu Beginn des 13. Jahrhunderts, vgl. Fr. Wurzbach, Der französische Roman, Heidelberg 1913, 1. Band), und gegen Ende des 13. Jahrhunderts folgen die Chansons de geste nach.

Literaturnachweis.

Texte:

La vie de St. Alexis, in Class. fr. du moyen-âge, Paris 1911
La Chanson de Roland, Hg. Joseph Bédier, Paris 1924, 2 Bde.
Chanson de Guillaume, Hg. Hermann Suchier, Halle 1911, Bibl. norm.
Gormont et Isembart, Hg. A. Bayot, Paris 1921, Cl. fr.
Pélérinage de Charlemagne en orient, Hg. E. Koschwitz, Leipzig 1907
Le Charroi de Nimes, Hg. J. L. Perrier, Paris 1931, Cl. fr.
Le Couronnement de Louis, Hg. Ernest Langlois, Paris 1925, Cl.fr.
Aiol et Mirabel, Hg. Wendelin Förster, Heilbronn 1876
Elie de Saint-Gille, Hg. Wendelin Förster, ebenda 1876
Doon de la Roche, Hg. Paul Meyer, Paris 1921, Soc. anc. textes.
La Chanson d'Aspremont, Hg. Louis Brandin, Paris 1923, Cl. fr.
L'Entree d'Espagne, Hg. A. Thomas, Paris 1913, Soc. anc. textes.
Das Rolandslied nach den Texten von Chateauroux, Venedig VII, Paris, Turin, Lyon, Hg. Wendelin Förster, Halle 1887, Altfr. Bib. VI und VII.
Huon de Bordeaux, Hg. F. Guessard, Paris 1860, Anciens poètes.
Aimeri de Nerbone, Hg. L. Demaison, Paris 1884, Soc. anc. textes.
Jean Bodels Saxenlied, Hg. F. Menzel und E. Stengel, Marburg 1906, Ausg. und Abh. Band XCIX.
Li Roumans de Berte as grans piés, Hg. Aug. Scheler, Brüssel 1874
Le Roman de Troie, Hg. L. Constans, Paris 1912, Cl. fr.
Erec et Enide, Hg. Wendelin Förster, Halle 1934, Altfr. Bibl.
Cligès, Hg. Wendelin Förster, ebenda 1934
Guillaume d'Angleterre, Hg. M. Wilmotte, Paris 1927, Cl. fr.
Le Roman des sept sages, Hg. J. Misraehi, Paris 1933, Diss. New-York
Cristal et Clairie, Hg. Breuer (nach Apfelstedt), Halle 1915

Zu Rate gezogene und zitierte Werke:

Zur Geistesgeschichte:

Arthur Langfors, La Société française vers 1330, Helsingfors 1919
Karl Voßler, Frankreichs Kultur und Sprache, Heidelberg 1929
Edmond Faral, Les jongleurs en France, Paris 1910
Johannes Bühler, Die Kultur des Mittelalters, Leipzig 1931
J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, München 1924
Friedrich Schürr, Das altfranzösische Epos (Zur Stilgeschichte und inneren Form der Gotik), München 1926

Zu Stoff, Stil und Sprache der Chansons de geste und des höfischen Romans:

Gustav Engel, Einflüsse der Arthusromane auf die Chansons de geste, Diss. Halle 1910

Marguerite Hallauer, Das wunderbare Element in den Chansons de geste, Diss. Basel 1918
A. J. Dickmann, Le Rôle du Surnaturel dans les Chansons de geste, Diss. Jowa, Paris 1926
Stephan Hofer, Der Einfluß des höfischen Romans auf die Chansons de geste, ZfSL. 46, S. 169 ff.
Rudolf Witte, Der Einfluß von Benoits Roman de Troie auf die altfr. Literatur, Diss. Göttingen 1904
Else Sternberg, Das Tragische in den Chansons de geste, Diss. Berlin 1911
Anna Braeder, Zur Rolle des Körperlichen in der altfranzösischen Literatur, Diss. Gießen 1931
Paul Erfurth, Schlachtschilderungen in den älteren Chansons de geste, Diss. Halle 1911
Alfred Rennert, Studien zur altfranzösischen Stilistik (Versuch einer historischen Stilbetrachtung), Diss. Göttingen 1904
Alfons Hilka, Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Crestiien de Troyes (1. Teil, altfr. Heldenepos) Diss. Breslau 1902
Eugen Winkler, Das Rolandslied, Heidelberg 1919
P. Boissonade, Du Nouveau sur la Chanson de Roland, Paris 1923
A. Pamphilet, Sur la Chanson de Roland, Romania LIX, S. 161 ff.
Karl Heisig, Die Geschichtsmetaphysik des Rolandsliedes und ihre Vorgeschichte, ZfrPh. LV., S. 1—187
Hedwig Dauer, Der Kunstcharakter der Chançun de Willame, Diss. München 1932
Dimitri Scheludko, Neues über das Couronnement Louis, ZfSL. 1932, S. 425 ff.
Friedr. Wilh. Fischer, Der Stil des Aliscans-Epos, Diss. Rostock 1930
Friedrich Schönberg, Der Stil in den Epen Bertrands de Bar-sur-Aube, Diss. Halle 1914
F. Ed. Schneegans, Zur Chanson de geste Aiol et Mirabel, in Beitr. z. roman. Philol., Halle 1899, S. 397 ff.
Stephan Hofer, Studien zum höfischen Roman, ZfSL. XLVI, S. 386 ff.
O. Rohnström, Etude sur Jean Bodel, Diss. Upsala 1900
J. D. Bruce, The Evolution of the Arthurian Romance
Edmond Faral, Les Sources Latines des Contes et Romans Courtois, Paris 1913
Edmond Faral, Les Arts Poétiques du XIIe et XIIIe siècles, Paris 1924
Friedrich Gennrich, Der musikalische Vortrag der Chansons de geste, Halle 1923
Philipp August Becker, Der gepaarte Achtsilber in der französischen Dichtung, in Abh. sächs. Akad. Wiss., philol.- histor. Kl., Leipzig 1934
Karl Voßler, Frankreichs Kultur und Sprache, Heidelberg 1929
Ferdinand Brunot, Histoire de la langue française, Bd. I, Paris 1905
Karl Ettmayer, Analytische Syntax des Französischen, Halle 1929
Koopmann, Inversion des Subjektes im Französischen, Diss. Göttingen 1910

Dora Schweiker, Syntaktische Studien über den bestimmten Artikel, Diss. Berlin 1920, in Roman. Studien, Heft 18
Karl Ettmayer, Zur Lehre von den parataktischen Konjunktionen, Wien und Leipzig 1927
Georg Schad, Die Wortstellung in der Chanson de Guillaume, Diss. Halle 1911
Paul Schaechtelin, Das Passé défini und Imparfait im Altfranzösischen, Halle 1911, Beiheft zur ZfrPh. 30
Gerhard Melchior, Der Achtsilbler in der altfranzösischen Dichtung, Leipzig 1909
Alfred Tobler, Vom altfranzösischen Versbau, Leipzig 1910 (5)
Martin Deutschkron, Die Technik des Tiradenbaus in der Chanson Charles le Chauve, Diss. (?) 1918
Werner Mulertt, Laissenverbindung und Laissenwiederholung in den Chansons de geste, Diss. Halle 1918, in Roman. Arbeiten Bd. 7
Georg Braun, Der Einfluß des südfr. Minnesangs und Ritterwesens auf die nordfr. Sprache bis zum 13. Jahrhundert, Diss. München 1928

Zur Literaturgeschichte:

Karl Voretzsch, Einführung in die altfranzösische Literatur, Halle 1905
Maurice Wilmotte, Le Français à la tête épique, Paris 1917
Joseph Bédier, Les Chansons de geste, Paris 1921, in Luchaire-Lavisse, Histoire de la France
Bédier-Hazard, Histoire de la littérature française illustrée, Paris 1923
Friedrich Schürr, Das altfranzösische Epos, München 1926
Karl Voßler, Der Roman, in „Zeitwende", München 1927
Gustave Cohen, Chrétien de Troyes et son oeuvre, Paris 1931

Zur Stilkunde:

Karl Voßler, Formas gramaticales y psicológicas del lenguaje, Buenos Aires 1932
Hennig Brinkmann, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle 1928
Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911
Michael Hochgesang, Wandlungen des Dichtstils, München 1926
Paul Winkler, Grundlegung der Stilistik, Bielefeld-Leipzig 1929

Lebenslauf.

Ich wurde am 20. Mai 1912 in Bern (Schweiz) als Sohn des Seminardirektors Dr. phil. Ernst Schneider und seiner Ehefrau Ida, geb. Christen, geboren. 1920 bis 28 besuchte ich das städt. deutsche Lateingymnasium zu Riga (Lettland), und 1928—1931 das Reformrealgymnasium Stuttgart, wo ich Ostern 1931 die Reifeprüfung bestand. Ich studierte 1931/32 zwei Semester an der Faculté des Lettres der Universität Paris, 1932/33 zwei Semester an der Universität Jena und 1933/37 sechs Semester an der Universität München. Mein Hauptfach war Romanische Philologie, Nebenfächer waren Indische Philologie und Kunstgeschichte. Daneben belegte ich pädagogische, philosophische und psychologische Fächer. Ich habe Vorlesungen und teilweise auch Uebungen belegt bei den Herren Professoren Ascoli, Basch, Brunot, Lestre, Chamard, Gaiffe, E. Guyot, R. Guyot, Lichtenberger, Mornet, Sagnac; Debrunner, Gelzer, Krahe, Kirchner, Kjellmann, Ortega, Weiß; Jantzen, Gallinger, Kant, Oertel, Olea, Pinder, Rauhut, Sommer, Voßler, Wüst.

Allen diesen Herren möchte ich hier meinen Dank abstatten. Ganz besonderen Dank aber schulde ich Herrn Prof. Dr. Walther Wüst, der sich stets in der liebenswürdigsten Weise fördernd meiner annahm. Des weiteren danke ich der Forschungsgemeinschaft „Das Ahnenerbe", die mir in großzügiger Weise einen namhaften Betrag als Beihilfe zu den Druckkosten der Dissertation gewährt hat.